ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ Karnataka Lalitakala Academy

Nota Pallata



ನೋಟ ಪಲ್ಲಟ

(ದೃಶ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕುರಿತು ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹ)

ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್

ನೋಟ ಪಲ್ಲಟ

(ದೃಶ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹ)

ಲೇಖಕರು

ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್

ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರು

ಎ.ಟಿ. ಕಾಳೆ

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡಮಿ

ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು - ೨

NOTA PALLATA - A collection of articles about visual culture by **H.A. Anil Kumar,** Published by V.N. Mallikarjuna Swamy, Registrar Karnataka Lalitkala Academy, Kannada Bhavana, J.C. Road, Bangalore - 560 002. Tel : 080-22480297

ಪುಟಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ : VIII + 88

ಬೆಲೆ : ರೂ. 70/-

ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕ : ವಿ.ಟಿ. ಕಾಳೆ

ಪ್ರಕಾಶಕರು :
ವಿ.ಎನ್. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಸ್ವಾಮಿ
ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್
ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು – 560 002
ದೂರವಾಣಿ : 080–22480297

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಭರತೇಶ್ ಯಾದವ್ ಮತ್ತು ಸುರೇಖ

ಮುಖಪುಟ ಕಲಾಕೃತಿ : ಸುರೇಖ

ಮುದ್ರಣ
ರಶ್ಮಿ ಪ್ರಿಂಟ್ ಸರ್ವೀಸ್
ನಂ. 8, 1ನೇ ಅಡ್ಡ ರಸ್ತೆ,
ಕಲಾಸಿಪಾಳ್ಯ ಹೊಸ ಬಡಾವಣೆ
ಬೆಂಗಳೂರು –02
ದೂರವಾಣಿ : 9901916581

ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರ ನುಡಿ

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಈ ವರುಷ ಸುವರ್ಣ ಕರ್ನಾಟಕ ವರ್ಷಾಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಅನುದಾನದಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕಲಾಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ "**ನೋಟ ಪಲ್ಲಟ**"ವೂ ಒಂದು. ನೋಟ ಪಲ್ಲಟವು ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸದಸ್ಯರೂ ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಮಿಗಳೂ ಬರಹಗಾರರೂ ಆದ ಶ್ರೀ ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲಕುಮಾರ ಅವರು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಹೊರಗಣ್ಣಲ್ಲದೇ ಒಳಗಣ್ಣೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನು ನೋಡುವ ವಸ್ತುವಿನ ನೋಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು, ಅವುಗಳಿಂದುಂಟಾಗುವ ಅನುಭವಗಳು ಮತ್ತು ನೋಟಗಳ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಪಲ್ಲಟಗಳುಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ನೋಟಗಳ ಪಲ್ಲಟಗಳು ನೋಡುಗನ ಮನಸ್ಸು, ಹೃದಯಗಳನ್ನು ತುಡಿಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿವಾದಿಸಲು ಲೇಖಕರು ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ನವಿರು ನವಿರಾಗಿ ಬಿಡಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯು ಬದುಕಿನ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಬಹು ಮೌಲಿಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದನಾದವನು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಈಗ ಬಂದೊದಗಿದೆ. ಸಾಹಿತಿ, ಕವಿಗಳಿಗಿರಬೇಕಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಗಳಿಗೆ ಕಲಾವಿದನೂ ಹೊರತಲ್ಲ. ವಿಕೃತ ಬದುಕಿನ ವಿಕೃತ ನೋಟಗಳಲ್ಲಿಯೇ ವಿಕೃತ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಕಲಾವಿದನಿಗಿಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ನೋಟಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಶ್ರೀ ಎಚ್.ಎ. ಅನಿಲ ಕುಮಾರವರು ವಿವರವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ಮೌಲಿಕ ಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಅವರು ಅಕಾಡೆಮಿಗೆ ನೀಡಿ ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಯುತರಿಂದ ಇಂಥ ಇನ್ನೂ ನೂರಾರು ಅಮೂಲ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹೊರಬರಲಿ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ "ನೋಟ -ಪಲ್ಲಟ" ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯ ಬರಹವಾಗಿದೆ. ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಿಯರು, ಓದುಗರು, ಕಲಾವಿದರು ಈ ನೋಟ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ತುಂಬು ಹೃದಯದಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಆಶಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿ.ಟಿ. ಕಾಳೆ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು
ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಬೆಂಗಳೂರು

ಬೆಂಗಳೂರು

ನನ್ನ ಮಾತು

(ಮೊದಲ (೨೦೦೦) ಹಾಗೂ ಎರಡನೇ (೧೯೯೮) ಮುದ್ರಣದ ಮುನ್ನುಡಿ)

೧೯೯೨ರ ಮೇ ತಿಂಗಳ ಒಂದು ದಿನ. ಸ್ಥಳ : ಕಲ್ಕತ್ತ ಬಳಿಯ ಹೌರಾದ ಹೊಸ ರೈಲ್ವೇ ನಿಲ್ದಾಣ..

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮುಗಿಸಿ, ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಿದ್ದೆ. ಹೌರಾ ರೈಲ್ವೆ ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರ್ಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಮೂರು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಕಾಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟಿಲ್ ಮತ್ತು ಮೂವಿ ಕ್ಯಾಮರಾಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ 'ನೋಡುವ ಕ್ರಮ' ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂದು ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಸುತ್ತಲೂ ಹೊರಳಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಆಗಷ್ಟೇ ಅಂಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಅಥವ ಬಲವಂತವಾಗಿ ಅಂಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಚಟವದು.

ಆಗ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿನ ಪಾಪೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸೆರೆಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದ.

ಒಬ್ಬ ಆಕರ್ಷಕ ಯುವತಿಯ ಚಿತ್ರಿತ ಮುಖವಿರುವ ಪೋಸ್ಟರನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು, ಅದನ್ನೇ ಗಾಢವಾಗಿ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕೊಳಕು ಗಡ್ಡಧಾರಿ. ಮೂರು ಗಂಟೆಯ ಕಾಲವು ಸರಿದ ನಂತರವೂ, ನಾವು ಚಲಿಸುವ ಟ್ರೈನಿನ ಒಳಗಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಕಂಡದ್ದು ಅದೇ ಹುಡುಗಿಯ ಮುಖವನ್ನು ನುಂಗಿಬಿಡುವಂತೆ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆತನ ಚಿತ್ರವೇ ! ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಆ ಅರೆನಗ್ನ ಹುಚ್ಚ ನೀರು ತರಲೆಂದು, ಒಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರೆಯೊಂದನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಎಲ್ಲಿಗೋ ಹೋದ. ಆಗಲೂ ಅವನ ಕಣ್ಣುಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದ ಆ ಪೋಸ್ಟರನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದವು

ಅವನು ಹುಚ್ಚನೋ ಅಲ್ಲವೋ ಹೇಳಲಾರೆ. ಆದರೆ ಏನನ್ನಾದರೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ ನೋಡುವ ಅವನ ಹುಚ್ಚು ನನ್ನನ್ನು ಗರಬಡಿಸಿತ್ತು. ಸಾವಿರಾರು ಜನರಿದ್ದ ಆ ಹೊಸ, ಬೃಹತ್ ಪ್ಲಾಟ್‌ಫ಼ಾರ್ಮಿನಲ್ಲಿ, ಅದರ ಸದ್ದು ಗೊಂದಲ, ಜನರ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ಬೆಂಗಾಲಿಗಳ ಏಕತಾನತೆ -ಯಾವುದೂ ಆತನ ಕಣ್ಣಿನ ನೋಟವನ್ನು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕ ಸರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ೧೯೯೨ರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಣ್ಣಲ್ಲೇ ನುಂಗುತ್ತಿದ್ದ ಆತನ ಚಿತ್ರದ ಸ್ಮರಣೆಯೇ ನನಗೆ ಹಲವು ತತ್ವಗಳನ್ನು ಕಲಿಸತೊಡಗಿತ್ತು. ಚಿತ್ರದ ಭೌತಿಕ ವಿವರವನ್ನು, ವಿವರವನ್ನೇ, ವಿವರವನ್ನಷ್ಟೇ ಗ್ರಹಿಸುವ ಧ್ಯಾನದ ಪಾಠವನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿತು, ಅದು ನನಗೆ. ಇದು ಕೃತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದ ನನ್ನ ಬರಹದ ಮೊದಲ ಹಂತ, ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ. ದಿನಗಳುರುಳಿದಂತೆ ಆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಅಥವ ಆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಪೋಸ್ಟರನ್ನು ನೋಡುವ ಆತನ ಹುಚ್ಚಿನ ಬಗೆಗಿನ ನನ್ನ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಆಕೆಯೋ ಯುರೋಪಿನ ಮಾದಕ ಮುಖಿ-a muse. ಈತ, ಆಕೆಯನ್ನು ಇನ್ನಿಲ್ಲದಂತೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಬಡಭಾರತೀಯ. ಅದೇ ಘಟನೆಯು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದ, ನವ-ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಎರಡನೇ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಚಿತ್ರವಿದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹೆಣ್ಣೆಂಬ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಗೆ ಸೆರೆಸಿಕ್ಕ, ಶರಣಾದ ಮತ್ತು ಇವೆರಡೂ ಹಂತಗಳ ಶರಣು ಹೋದ ವಸಾಹತೀಕೃತನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೇ ಇರಬಹುದಾದ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಜಗತ್ತಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಮರೆತ ದುರ್ಘಟನೆಯ ರೂಪಕವಾಗಿ ಕಂಡಿತು, ಆ ಚಿತ್ರ ನನಗೆ.

ಆ ಘಟನೆಯ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಿದವರು ಡಿ. ಆರ್.

ಕ್ರಮೇಣ ಆ ಚಿತ್ರವೂ ವರ್ಣಮಯವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಿರುವ ವೀಕ್ಷಕನ ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನನ್ನ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ದಿನ ಸರಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸದಿದ್ದ ಆ ರೈಲ್ವೇ ನಿಲ್ದಾಣದ ಸಾವಿರಾರು ಜನರ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಇರುವಿಕೆ, ಅವರ ನಡುವೆ ಇದ್ದೂ ಇಲ್ಲದಂತಿದ್ದ ಆತನು, ಆಕೆಯನ್ನೆ ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದೇ -ಅಂದಿನ ಆ ಘಟನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಇಂದಿನ ವಿವರ. ಅಂದಿನ ನೋಟವು ಇಂದು ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣಲಕ್ಷಣ. ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನನ್ನ ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳ (೧೯೯೨ -೯೮) ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬರಹಗಳು ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದು ಹೀಗೆ. ಅದರ ಆಯ್ದ ದಾಖಲೆ ಈ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹರೂಪದಲ್ಲಿದೆ.

ಒಂದು ಸಣ್ಣ ತಿದ್ದುಪಡಿ : ೧೯೯೨ರ ಮೇ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಹೌರಾದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೈಲ್ವೇ ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರಂ ಇನ್ನೂ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದು ನನಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನೆನಪಿದೆ. ಆ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ನೆನಪು ಎರಡೂ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಮಾಸಿಲ್ಲ.

* * *

ಇಲ್ಲಿನ ಲೇಖನಗಳೆಲ್ಲ ೧೯೯೨-೯೮ರ ನಡುವೆ ಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಗ್ಯಾಲರಿ ಕ್ಯಾಟಲಾಗ್‌ಗಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದಂತಹವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸುವಾಗ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಪ್ರತಿದಿನವೂ, ನಿನ್ನೆ ಬರೆದುದನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡವನು ನಾನು.

* * *

28-9-1998 — ಎಚ್.ಎ.ಅನಿಲ್‌ಕುಮಾರ್

''ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸಲಾಗದುದನ್ನು 'ಸೂಚಿಸಿದರೆ' ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸಲಾಗದುದನ್ನೇ 'ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ' ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.''- ಲ್ಯೋಟಾರ್ಡ್.

ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ನಂತರ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಮೂರನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಪುನರ್-ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಅಥವ ಒಂದು ಶತಮಾನವು ಈ ನಡುವೆ ಆಗಿಹೋಗಿದೆ.

ಇದೊಂದು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕನ್ನಡದ ಪುಸ್ತಕ. ಇಂದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹೊರತಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ದೃಶ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಬರವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯ 'ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣ'ದಲ್ಲಿ (ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಶನಲೈಸೇಷನ್) ಸ್ಥಾನ ನಗಣ್ಯ ! ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಮಾತು ಒಂದು ಅಪವಾದ. ಕನ್ನಡದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೊರತಾದ ದೃಶ್ಯದ ಅರಿವು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನುಪಸ್ಥಿತ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲದ್ದೇ ದೃಶ್ಯ ಅರಿವೆಂಬುದೊಂದು

'ಇದೆ' ಅಥವ 'ಇಲ್ಲ' ಎಂದರೆ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಅದೊಂದು ಸ್ವಯಂ-ಹೊಗಳಿಕೆಯು, ಸ್ವಯಂ-ನಿರಾಕರಣೆಯ ವರಸೆಯೂ ಆಗಬಲ್ಲದು. ವಿವಾದಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಬಹುದಾದ ಮಾತಿದು. ಅನೇಕ ಸಾಹಿತಿಗಳು 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಲ್ಲಿದೆ?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನಂತೂ ಕೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಸಾಹಿತಿಗಳನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಬರಹಗಾರರು, ಕಲಾವಿದರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯೇ! ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಜಮಾನ್ಯ ಶ್ರೇಣೀಕರಣದ ಹಂದರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ನಿಸರ್ಗವಾದ ಧರ್ಮ, ಜಾತಿ, ವರ್ಗ, ರಾಜಕೀಯ, ವಿಜ್ಞಾನಗಳಂತಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇತರ ವಿಷಯಗಳನ್ನು 'ಕೇವಲ ಪೂರಕವಾಗಿ' ಮಾತ್ರ 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ' ಎಂಬದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು (ಕಥೆ, ಕವನ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು) ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗಗಳ ಒಳಗಿನವೇ ಆದ ಕನ್ನಡದ ಸಿನೆಮ, ದೃಶ್ಯಕಲೆ, ನಾಟಕ, ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಈ 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ' ಹೊರಗಿರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

* * *

ಇದೊಂದು ಸರಳವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ : 'ದೃಶ್ಯವಾಗಿ', 'ದೃಶ್ಯದೊಳಗೇ', 'ದೃಶ್ಯಸಂಜ್ಞೆಗಳಾಗಿಯೇ' ರೂಪುಗೊಂಡ ಅನುಭವಗಳು ಲಿಖಿತ ಹಾಗೂ ಮೌಖಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ತರ್ಜುಮೆಗೊಳ್ಳುವಾಗಿನ 'ದೃಶ್ಯದ ಅನುಭವವೂ 'ಅನುಭವವೇ' ಅಲ್ಲವೇ? 'ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತು ಏಕೆ?' ಎನ್ನುವವರು, 'ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತುಬೇಕು' ಎನ್ನುವವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿವು. ಕರ್ನಾಟಕದ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ) ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಳೆದರ್ಧ ಶತಮಾನದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಹುಪಾಲು ಮಾನ್ಯತೆ ದೊರಕಿರುವುದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡದ ಹೊರಗೇ ಅಂದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಗೆ ವಿಭಿನ ಬರವಣಿಗೆ ದಕ್ಕಿರುವುದು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲೇ . ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ನಿರಂತರ ಅಕ್ಷರ ಭಾಷೆಯ 'ಊರುಗೋಲಿನ ಆಸರೆಯ' ಬಗ್ಗೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಂತಹ ಭಾಷಾಂತರವಾಗದ (ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ) ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆ 'ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಂದರದ ' ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಒಳಗೆ ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯ

''ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗಿನ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯೇನು?'' ಎಂಬರ್ಥದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕೇಳಿತ್ತು. ಬಹಳ ಅಪರೂಪದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ತಿರುವು ಮುರುವು ಆಗಬೇಕಿತ್ತೇನೋ. 'ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖೇನ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅದರ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿರುವ ಅವಾಚ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಯೆಡೆಗಿರುವ ಬದ್ಧತೆಯೇನು?' ಎಂದಿರಬೇಕು ಆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಹುಪಾಲು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹಾಗೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ ಪ್ರೇರಿತ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ 'ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯ (ತೇಜಸ್ವಿನಿ ನಿರಂಜನರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿದು) ಗಂಡು-ನಿರ್ಮಿತ (ಪೆಟ್ರಿಯಾರ್ಕಿ) ಯಜಮಾನ್ಯ (ಹೆಜಿಮೋನಿಕ್)ದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಮುರಿಯಲಿಕ್ಕಾಗುತ್ತದೆ.

* * *

'ಅಕ್ಷರವಿಲ್ಲದವನಿಗೆ ದೃಶ್ಯವಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಒಂದೆಡೆ ನಾನು ಬರೆದಿದ್ದೆ. (ಕಲಾವಾರ್ತೆ ಸಂಚಿಕೆ - ೭೪). ಇದು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ದೃಶ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಹುನ್ನಾರವೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ, ದೃಶ್ಯದೊಳಗೇ, ದೃಶ್ಯ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ, ಅಕ್ಷರ ಮಾಧ್ಯಮದ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಸಿಗದ ದೃಶ್ಯಾದ್ಭುತಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಾಗಿವೆ ! 'ದೃಶ್ಯಾಕ್ಷರವೆಂಬ ಭಾಷೆಯಿಲ್ಲದವರಿಗೆ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಾನುಭವ ಇಲ್ಲ' ಎಂದು ಆ ಪ್ಯಾರಾವನ್ನು ಅಂತ್ಯಗೊಳಿಸಿದ್ದೆ ಕೂಡ.

'ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸುವುದರಿಂದ' ದೃಶ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪರಾವಲಂಬಿ (ಪೆಸ್ಸ್) ಮತ್ತು ಸ್ವತಃ ದೃಶ್ಯವು ಅವಲಂಬಿ (ಹೋಸ್ಟ್). ಇದು ರೂಢಿಗತ ಅರ್ಥದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ದೃಶ್ಯವು (ಕಲಾಕೃತಿಯು) ಬದುಕನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವು ಪರಾವಲಂಬಿ ಯಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಬದುಕು ಅವಲಂಬಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದದಂತೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದರಿಂದ, ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯ ವಹಿಸುವುದರಿಂದ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ 'ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು' ಇಂದು ಮುಗಿದ ಯುಗವಾಗಿದೆ', ಎಂದು ಗ್ರೆಗರಿ ಅಲ್ಮರಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಬಿಡುವುದು ಇಂತಹ ಯೋಚನಾ ಲಹರಿಗಳಿಂದಲೇ.

ಕನ್ನಡದ ದೃಶ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಗಮನಿಸಿ. ಎಲ್ಲೆಡೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ತಾರ್ಕಿಕ ಅಂತ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸಾರುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಮುಗ್ಧತೆ ನಮಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಇಲ್ಲಿದೆ : ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲೇ ಅವುಗಳ ಪೂರ್ವಸೂರಿಗಳ ಕುರಿತಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಅಡಕವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಇದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಅಥವಾ ಮೆಟಫೆರಿಕ್ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಾಲವೆಂಬುದು ಕನ್ನಡದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅಕ್ಷರ ರೂಪದ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಜೈವಿಕವಾಗಿ, ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರ ದೃಶ್ಯ-ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಈ ಪೋಸ್ಟ್ - ಮಾಡರ್ನ್ ಕನ್ನಡದ ಕೃತಿಗಳು ಬೇರೆಯವಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಯಂ - ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಗುಣವುಳ್ಳವು ಎಂದೇನಲ್ಲ. ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಕೃತಿಗಳು ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಹೇಗೆ ಭಾವಿಸುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಲು ಮುಂಚೆಯಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ (Aesthetics) ಊರುಗೋಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆರ್ಥರ್ ದಾಂತೋ ''ಕಲೆಯು ಸತ್ತಿದೆ' ಎಂದು ಪಾಪ್ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಘೋಷಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನ 'ಒಳಗೆ' ಏನಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಘಂಟಾಗೋಷವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಡುವ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಪತ್ರಿಕಾ ಬರಹಗಳಂತಾದ 'ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಯುಗ ಮುಗಿದಂತಾಯಿತು. ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಧ್ಯಾನದ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತ. ಒಂದು ವಸ್ತು ಎಂಬುದು ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ (ಮಡರ್ನಿಸಂ) ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. (ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಹಾಗೂ ರುಮಾಲೆಯ ಕೃತಿಗಳಂತೆ). ಕಲೆಯು 'ವಸ್ತು'ವಿನಿಂದ 'ಕ್ರಿಯೆ' ಆಗಿದ್ದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಯ ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಆಧುನಿಕಕ್ಕೂ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಈ 'ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ' ಕಲೆಯು ಸತ್ವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದ ನಿರ್ದೇಶಕನಂತೆ ಹಲವು ವಿವಿಧ ವೃತ್ತಿ ಪರರನ್ನು ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆಂತರಿಕ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ (ಉಮೇಶ್‌ರ ನೆಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ಲೆಡರ್ ಚಾಲನೆ, ಟ್ರಾಕ್ಟರ್ ಚಾಲನೆ, ಲೈಟಿಂಗ್ ಡಿಸೈನ್ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ರಂಗಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅಜ್ಞಾನದ

ಭೀತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮುಖೇನ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವ) ಹೊಸ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗತ ವಿಮರ್ಶಕ ವಿಮರ್ಶಕಿ ತನ್ನನ್ನು ಅಪರಿಚಿತ ರಂಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯ್ತು. ಅಂದರೆ ವಿಮರ್ಶಕ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗದೊಂದಿಗೆ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಮುನ್ನುಡಿಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿನ ಲ್ಯೋಟಾರ್ಡನ ಸಾಲುಗಳ ಒಳಾರ್ಥವೂ ಇದೇ.

* * *

ಹಿಂದೆಲ್ಲ ಅನಾಮಿಕವಾಗಿದ್ದ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಭಾರತದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ: ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದುದು. ರೂಢಿಗತ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವವರಿಗೊಂದು ಸೌಲಭ್ಯವಿದೆ.ಅವರು ಬಳಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಕಾಲಾಂತರದಿಂದಲೂ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಯಾವುದೇ ಆತಂಕವೂ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತೈಲವರ್ಣ, ಜಲವರ್ಣ, ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಚಿತ್ರಗಾರರಿಗೆ) ಮತ್ತು ಆ ಆತಂಕಕ್ಕೆ ಸೃಜನ ಶಕ್ತಿಯ ಸೌಲಭ್ಯ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಕಲೆಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗದ ವಸ್ತುಗಳೇ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಹಂದರ ಹಾಗೂ ರಕ್ತಮಾಂಸಗಳು. ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೂ ಅಭಿನಯ ಬಾರದವರು ನಟಿಸಿದಂತೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಲಾರದವರು ಮತ್ತು ಆಯಾ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಿಲ್ಲದವರು ಸಿನೆಮ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಂತೆ ಇದು. ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಅವಶ್ಯ ವೆನಿಸಿದರೂ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಲವಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲದ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲದ ಕಾಲ್ಗಳಲ್ಲಿ, ಇರದ ದಿಕ್ಕಿನೆಡೆ, ಕಾಣದ ದೃಶ್ಯದೆಡೆಗೆ ಪ್ರಯಾಣಿಸುವವನ/ಳ ಸಾಹಸವನ್ನು ಹೊಸ ವಸ್ತು ಮಾಧ್ಯಮದ ದೃಶ್ಯಕೃತಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತರ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಇನ್‌ಸ್ಟಲ್ಲೇಷನ್, ಅಸಂಬ್ಲೇಜ್, ಬಾಡಿ ಆರ್ಟ್, ಹ್ಯಾಪನಿಂಗ್, ವಿಡಿಯೋ ಆರ್ಟ್-ಮುಂತಾಗಿ ಹಲವು ನಾಮಧೇಯವುಳ್ಳ ಈ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡುವ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲವಾದುದು ಕಾಕತಾಳೀಯವೇನಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ದೃಶ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ನಿರಾಕರಿಸಿತೋ ಹಾಗೆಯೇ 'ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ಸಹ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವು ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಭೂತ ತೊಡಕು ಏನೆಂದರೆ ಅದು ದೃಶ್ಯಪಠ್ಯವನ್ನು 'ಮೂಲ'ವೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯದ ವಿವರದ ಒಂದು ಅಕ್ಷರ ರೂಪದ ಕೊಲಾಜ್ ಒಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕೊಲಾಜ್ ಗುಣವನ್ನು ಮೀರಿದ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಮೀರಿದ್ದು ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ, ಈಗಲೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಹಾಗೂ ರೂಢಿಗತ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಉಳಿದು ಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅವೆರಡೂ ಒಂದಾಗಿವೆ. ಅಥವ ಅವರೆಡೂ ಒಂದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ; ಒಮ್ಮೆಲೆ ಅತ್ತ ಕಲಾಕೃತಿಯೂ, ಇತ್ತ ವಿಮರ್ಶೆ ಆಗುವ/ಆಗಲಾರದ ದೃಶ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು ! ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಬಹುಪಾಲು ಲೇಖನಗಳು ಅಂತಹ ಮಧ್ಯಮಾತೀತ ಕೃತಿಗಳ ಜನನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಂತವು.

* * *

ಇಬ್ಬರು ವಿರೋಧಿಗಳು ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸುವುದನ್ನು ಡೈಯಲೆಕ್ಟಿಕ್ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದೂ ಸಹ 'ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಯುಗ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ದೃಶ್ಯಕೃತಿಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದರೆ ಆತನನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಹೊರರೇಖೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆದು ಮಿಕ್ಕುಳಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಿವರವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದು, ದೃಶ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೊಲಾಜ್' ಗುಣವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಜಾನ್‌ಕೇಜ್ ಮುಂತಾದವರು ರಚಿಸಿದ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶಾತೀತ, ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಸಿಲುಕಲೊಪ್ಪದ ಹುನ್ನಾರವಿದೆ. ಹೀಗೆ ವಿಮರ್ಶೋತ್ತರ, ರೂಢಿಗತ ಮಾಧ್ಯಮೋತ್ತರ ಕೃತಿಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿರುವಾಗ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳಿಗೆ, ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಿಗೆ ಬರೆಯುವವರಿಗೆ ಉಳಿದಿರುವ ಒಂದೇ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ದಾಖಲಾತಿಯ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯಷ್ಟೇ! ಅಂತಹ ಬರಹಗಳಿಂದ ಸಾಬೀತಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ ಅಕ್ಷರ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅಸಹಾಯಕವಾದಲ್ಲೆಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಕೃತಿಗಳೊಳಗೇ ಈ ಕಾರ್ಯವು ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯ !

* * *

ಡೆರಿಡನ ವಾದವೊಂದಿದೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಸೀಮಿತ, ವಿಮರ್ಶೆಯಂತಹ ಬರಹಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಸುಲಭ ಉಪಾಯವಿದು : ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿಯನ್ನು (ಅಥವ ಅಂತಹ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತಹ ರೂಢಿಗತ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿಯೂ ಇರಬಹುದು) ಗ್ರಹಿಸಲು ಒಂದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ರೀತಿಗಳಿವೆ, ಅಥವ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯೆಂಬ 'ಅಬ್ಸಲೂಟಿಸಂ' ಆತ್ಯಂತಿಕ ರೀತಿಯನ್ನು ಆತ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಹಲವು 'ಓದುವ ಕ್ರಮಗಳು' ಇದ್ದಾಗ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ತುದಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಓದುವಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಒಂದು ವೃತ್ತವನ್ನಾಗಿಸಬೇಕು. ಆ ವೃತ್ತದೊಳಗಿನ ಕೃತಿಯ ಅನುಭವದ ಮೊತ್ತವೇ ಆ ಓದಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ಕೃತಿಯ 'ಈಗಿನ', 'ಅತ್ಯಂತ ಸಮಗ್ರ ಗ್ರಹಿಕೆಯ' ಕ್ರಮ. ವಿಮರ್ಶೋತ್ತರ ಯುಗದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದಲು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸೂಕ್ತ ತಂತ್ರವೂ ಇದೇ!

* * *

'ನೋಟ ಪಲ್ಲಟ' ಪುನರ್ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ,ಸೂಕ್ತ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ೧೯೯೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನನ್ನಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ಚಿಂತನಾಧಾರೆಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪರಿಚಯ ಈ ಪುಸ್ತಕ. ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ವೃತ್ತಿಯ ದಟ್ಟ ಛಾಯೆಯು ಇದರ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅದರ ಹೊರಗಿನ ವೃತ್ತಿನಿರತ ವಿಮರ್ಶಕನ ಬರಹವು ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಮತ್ತು ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರಿಸುವ ಆಗಿನ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿತ್ತು, ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಎರಡನೇ ಭಾಗ. ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟವಾದ ನಂತರದ ನನ್ನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ, ಭ್ರಮೆಗಳು ಕಳೆದಿವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಹೊಸ ಮಾಯೆಯು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಭ್ರಮೆಯಿಲ್ಲ . ರೂಪನಿಷ್ಠ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಬಗೆಗಿದ್ದ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರಬಹುದು, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ

ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಎಂಪೀರಿಕಲ್ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದಾಗಿ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಇದ್ದ 'ತಾತ್ವಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಭ್ರಮೆಯೂ ಕಳಚಿದಂತಾಗಿದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠತೆಯು ನನಗೆ ಕಲೆಯ 'ಶೈಕ್ಷಣೀಕರಣದಿಂದಾಗಿ' ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನವು 'ಶೈಕ್ಷಣೀಕರಣದ ಹೊರಗಿನ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ' ದಕ್ಕಿರುವಂತಹದ್ದು. ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ನಂತರದ ಒಂದು ದಶಕದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ನಿಲುವುಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಮೂಲ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹಾಗೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿನ 'ಹಂದರ'ವನ್ನು ಬದಲಿಸಲೊಲ್ಲದ ನಾವು ದೃಶ್ಯಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬಹುದೆ? ನಡುವಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಇಲ್ಲದಂತಾಗಿರುವಾಗ, ಕಥೆ, ಕಥನ ಮತ್ತು ಪುನರಾವಲೋಕನಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನಾದರೂ ಹುಡುಕುವುದು ಯಾವ ಸಾರ್ಥಕ್ಯಕ್ಕೆ?

ಅಲ್ಲಮನ ಅಳಿಸಲಾಗದ ಲಿಪಿಯ ಬರೆಯಬಾರದೆಂಬಂತೆ, ನನಗೆ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಪರಿಪೂರ್ಣದ, ಅಸಮಾಧಾನದ, ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವುಗಳಿವೆ. ತಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇಂತಹ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಗುಪ್ತವಾಗಿಯಾದರೂ ಹೊಂದಿರದ ಬರಹಗಾರರನ್ನು ನಾನು ಕಾಣೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಮೊದಲ ಭಾಗವು ತೀರ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ವಾಚನವಾಯಿತೆಂದು ಒಮ್ಮೆ ಅನ್ನಿಸಿ ಇದು ಅನವಶ್ಯಕವೆನಿಸಿದ್ದಿದೆ. ವಿವರಗಳನ್ನು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಹುದೆಂದು ಅನ್ನಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಎರಡನೇ ಭಾಗದಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಂಥನ, ಕಡಿಮೆ ವಿವರದ ಬರಹ ಸರಿ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಆದರೆ ಕಳೆದೊಂದು ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹರಿಕಾರರೊಂದಿಗೆ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆಂದರೆ 'ನೋಟ ಪಲ್ಲಟ'ದ ಒಂದು ಹಾಗೂ ಎರಡನೇ ಭಾಗವು (ಮೊದಲರ್ಧ ಮತ್ತು ದ್ವಿತೀಯ ಅರ್ಧ ಭಾಗಗಳು) ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾದ ಆದರೆ 'ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ' ಸ್ಥಿತಿಗಳೆಂದು ! ಇದೊಂದು ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಹೊರತು ಈ ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಗುಣಮಟ್ಟದ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವೇನೂ ಇರಲಾರದೇನೋ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ನನಗೆ. 'ನೋಟ ಪಲ್ಲಟ'ದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಹೃದಯ ಕನ್ನಡಿಗರೇ ಕಾರಣ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊರಗೂ, ಲಂಡನ್ನಿನವರೆಗೂ, ಹೆಲ್ಸಿಂಕಿಯವರೆಗೂ ನನ್ನನ್ನು ಕಳಿಸಿಕೊಟ್ಟ, ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ವಾಲೆಸ್ ಹಾಗೂ ಯುನೆಸ್ಕೋ-ಆಶ್‌ಬರ್ಗ್ ಸ್ಕಾಲರ್‌ಶಿಪ್‌ಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಈ ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಿದೆ!

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸಾಹಸವೇ ಸರಿ. ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದ ಆಸರೆಯಿಲ್ಲದ, ಸಮಕಾಲೀನ ಮೂಲಮಾದರಿಗಳಿಲ್ಲದ ಕನ್ನಡದ ಅವಾಚ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ರೂಢಿಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತೀರ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಸಿನೆಮ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಹೊಸದಾಗಿದ್ದ ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಸಿನೆಮ ಮಾಧ್ಯಮದ ರಸಗ್ರಹಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು 'ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ' ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದಿದೆ. ಆದರೆ ವಾಚ್ಯಾತೀತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಕೀಯವೆಂದು ಬಗೆವ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇಚ್ಛೆಯು ಅಕ್ಷರಶಃ ನೂರ್ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಹಾಗೆಯೇ ಹೇಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿಬಿಟ್ಟಿತು? ಇಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವವರು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಎದುರಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಮೂಲಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು.

* * *

ಮೂರನೇ ಮುದ್ರಣದ ಮುನ್ನುಡಿ

ನಾನು ಬರೆಯುವಾಗಲೆಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಜ್ಞರ ಬಗ್ಗೆ ಅತೀವ ಕಾಳಜಿ ಯಿಂದಿರುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರೆಂದರೆ ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ. ಡಾ. ಅ.ಲ. ನರಸಿಂಹನ್, ಕೆ.ಎಸ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ, ಚಿ.ಸು. ಕೃಷ್ಣಸೆಟ್ಟಿ ಎಂ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ, ಎನ್. ಮರಿಶಾಮಾಚಾರ್ ಮತ್ತು ಸುರೇಶ್ ಜಯರಾಂ .

ನನಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನೈತಿಕ ಧೈರ್ಯ ನೀಡಿದವರು ಕೆ.ಜಿ.ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್, ಆರ್. ಶಿವಕುಮಾರ್, ಸತ್ಯಪ್ರಕಾಶ್ ವಾರಣಾಸಿ, ಚಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು, ಎಂ. ಜಿ. ದೊಡ್ಡಮನಿ, ರೇವಣಕರ್, ಪ್ರಕಾಶಬಾಬು, ಬಾಬು ಈಶ್ವರ್‌ಪ್ರಸಾದ್, ಸುರೇಖ, ಎಂ.ಎಸ್. ನಂಜುಂಡರಾವ್, ಶೂದ್ರ ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಡಾ. ವಿಜಯ, ಮಾರ್ಥ ಯಾಕಿಮೋವಿಚ್, ರವಿಕುಮಾರ್ ಕಾಶಿ, ಪಿ.ಆರ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿ, ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್, ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದ್, ಸಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿ, ಎಸ್.ಜಿ.ವಾಸುದೇವ್, ಯೂಸುಫ್ ಅರಕ್ಕಲ್, ಮಾಧವೇಶ್ ಪಾಂಡುರಂಗಿ, ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಈಶ್ವರ ದೈತೋಟ ಪ್ರೊ॥ ಎಂ.ಎಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ, ಎಂ.ಜೆ. ಕಮಲಾಕ್ಷಿ ಮತ್ತಿತರರು.

ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಕಾಲೇಜ್ ಆಫ಼ಾ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್‌ನ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೊಂದಿಗಿನ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರುಗಳಾದ ರಮೇಶ್ ಚಂದ್ರ,ಟಿ.ಎನ್. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಹಾಗೂ ಡಾ॥ ರಾಘವೇಂದ್ರ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಯೊಂದಿಗಿನ ದೈನಂದಿನ ಒಡನಾಟ ಹಾಗೂ ಚರ್ಚೆಯು, ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಈ ಆವೃತ್ತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮಿದೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಹಾಗೂ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿನ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಸಂಚಯ, ಅಭಿನವ-ಚಾತುರ್ಮಾಸಿಕ, ಶೂದ್ರ, ಸಂಕುಲ, ೬ನೇ ಕಲಾಮೇಳದ ಸಂಚಿಕೆ, ಉದಯವಾಣಿ, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಕಲಾವಾರ್ತೆ, ಕನ್ನಡಪ್ರಭ ಪತ್ರಿಕಾ ಬಳಗ, ಇಮೇಜಸ್, ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಸುಮುಖ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ.

* * *

ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಸುವರ್ಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ವತಿಯಿಂದ ಪುನರ್‌ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖಪುಟ ಕೃತಿ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಸುರೇಖ, ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಭರತೇಶ್ ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಕಲಾವಿದ/ಬರಹಗಾರ ಶ್ರೀ ವಿ.ಟಿ. ಕಾಳೆಯವರಿಗೆ, ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಅವರಿಗೆ, ಕಾರ್ಯಕಾರ ವರ್ಗವಾದ ಓ. ವೆಂಕಟೇಶ್, ಗಂಗ , ರಾಘು ಮತ್ತು ಮುತ್ತು ಅವರುಗಳಿಗೆ, ರಶ್ಮಿ ಮುದ್ರಣದವರಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯ ಧನ್ಯವಾದಗಳು. ಇದೊಂದು ದುರಂತಮಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಅಗಲಿದ, ನನ್ನ ಅನುಭವ ಜಗತ್ತಿನ ಅನಿವಾರ್ಯ ಭಾಗಗಳಾಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡದ ದಿಗ್ಗಜ ಡಾ. ರಾಜ್, ಹಿರಿಯ ಗೆಳೆಯ ತೇಜಸ್ವಿ ಹಾಗೂ ಕಿರಿಯ ಸೋದರ (ಪಾಪು) ರವಿಕುಮಾರ್‌ನಿಗೆ ನೋಟ ಪಲ್ಲಟದ ಈ ಆವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಭಾವಪೂರ್ಣ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ.

ಎಚ್. ಎ. ಅನಿಲ್ ಕುಮಾರ್
೫ನೇ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೨೦೦೭

ಪಲ್ಲಟದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ

ನೈಜಕಲೆ : ಅದರ ಅಯೋಮಯತೆ

ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ, ಒಂದು ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಒಂದು ನಿಸರ್ಗದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿಸುವಂತಹ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ನೈಜಕೃತಿ' (Realistic/ Naturalistic picture)[೧] ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಸ್ತುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯು ನಿಜವಾದರೂ ಅದರ ಒಳಗಿನ ಆಕಾರಗಳು ನಿಜ ವಸ್ತುವಾಗಿರದೆ ವಸ್ತುವಿನ 'ಚಿತ್ರ'ವಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಆ ಆಕಾರಗಳು ಕೆಲವು ಇತಿಮಿತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ನೈಜವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಸಮತಟ್ಟು ಮೇಲ್ಮೈ ಹೊಂದಿದ ಬಿಳಿಯ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ 'ನೈಜ'ವೆನಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಮೂಡಿದಾಗ ಅದರ (ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಅಸಲಿ ಸಮತೆ) ಗುರ್ತು ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಬದಲಿಗೆ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಮೇಲೆ ಮೂಡುವ ಚಿತ್ರಾಕೃತಿಯ ಆಳ, ಆಯಾಮಗಳು 'ನೈಜ'ವೆನಿಸುವ 'ಭ್ರಮೆ'ಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತವೆ. ಈ *ಕಾಲ್ಪನಿಕ ನೈಜತೆಯ ಅಥವ ಅಸಲಿ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ* ಗುಣವು, ಚಲನಚಿತ್ರದ 'ನೈಜಾತ್ಮಕ ಚಲನೆ'ಯೊಂದಿಗೆ ಸಾಮ್ಯತೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಪ್ರತಿ ಸೆಕೆಂಡಿಗೆ ಸ್ಥಳ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತವೆಂಬ ಸತ್ಯ ವೇದ್ಯವಾದುದು. ಆದರೂ ಒಂದು ಸೆಕೆಂಡಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅಶಕ್ಯನಾಗುವ ಮಾನವನಿಗೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅದೊಂದು 'ಚಲಿಸುವ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ' ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಲನಚಿತ್ರದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ : (ಅ) ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ 'ಸತ್ಯ' ಹಾಗೂ (ಆ) ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ 'ಸತ್ಯ' ಎರಡೂ ನಿಜ! ಮೊದಲಿನ ಸತ್ಯವು ಒಂದು ಸೆಕೆಂಡಿಗೆ ಹಲವು, ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಂಡ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ಹಾಯುತ್ತವೆಂದರೆ, ಎರಡನೆ ಸತ್ಯವು, ಈ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ, ಆ ರಭಸದಲ್ಲಿ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಾಗಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗದೆಂದು ಸಾಬೀತು ಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ವೈರುಧ್ಯಮಯ ಸತ್ಯಗಳು ಅಥವ ನೈಜತೆ ನಮಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ.[೨] ಕ್ಲೆಮೆಂಟ್ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್ ಎಂಬಾತ *"ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ ಎಂದರೇನು?"* ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಕ. ಆತನ ಉತ್ತರದೊಳಗೇ 'ನೈಜತೆ ಎಂದರೇನು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉತ್ತರವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. "ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ" ಎಂಬುದೇ ಆ ಉತ್ತರದ ಸರಳ ರೂಪ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಆತ ಉತ್ತರಿಸುವ ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ನೈಜತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಿಜವಾಗಲೂ ಕಣ್ತೆರೆಸುವಂತಿದೆ :

"ರೇನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದಿಂದ (ಮಿಕೆಲೆಂಜೆಲೋ ಕಾಲದಿಂದ) ೧೮೫೦ರಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗುವವರೆಗೂ ಬಂದ ಎರಡು ಆಯಾಮದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 'ಮೊದಲು' ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಭ್ರಮೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಂತರವಷ್ಟೇ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಅಥವ ಭಿತ್ತಿಯ 'ಮೇಲ್ಮೈ' ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೇಲ್ಮೈಯೂ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಆಧುನಿಕ-ಪೂರ್ವ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರ ಲಕ್ಷಣ. ಮೊದಲು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಮತ್ತು ಕಾಗದದ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರವು ಸೂಚಿಸಿ, ನಂತರ ಅದರ 'ಮೇಲೆ' ಮೂಡಿರುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಮತ್ತು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಾರರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ" ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್. (ಓದಿ: ಕ್ಲೆಮೆಂಟ್ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯೂ ಹೊಂದಿರದ ಲೇಖನ,"ಮಾಡರ್ನ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್". ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡು, ನಂತರ ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇನೂ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಪುನರ್ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಲೇಖನವಿದು). ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ "ನಾನು ನೈಜ ಚಿತ್ರಕಾರ" ಎಂದರೆ ಆತ "ನಾನು ನೈಜ ಚಿತ್ರಕಾರನಲ್ಲ" ಎಂದೂ ಹೇಳಿದಂತಾಯ್ತು!

ಒಂದು ನೈಜ ರೀತಿಯ (real-like) ಚಿತ್ರಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಅದು ಮೂಡಿ ಬಂದ ಕಾಗದ ಅಥವಾ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಮೈವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಿಳುಪುತನವು ಬಣ್ಣಗಳ ಕೆಳಗೆ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿರುತ್ತವೆ.[೪] ಜತೆಗೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ವರ್ಣಗಳೂ ಕೇವಲ ವರ್ಣಗಳಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗದು. ಬದಲಿಗೆ ಈ ವರ್ಣಗಳಿಂದ

ಮೂಡಿಬಂದ ಆಕಾರಗಳು (ಮನುಷ್ಯ, ಒಂದು ವಸ್ತು ಇತ್ಯಾದಿ) ಮೊದಲು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಆಗ ಅಂತಹ ನೈಜ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್‌ಎಂಬುದು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಎಂಬ, ವರ್ಣವು ವರ್ಣವೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.[3] ಈ ಹೊಳಹಿನ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ, ನೈಜಚಿತ್ರಣದ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ, **'ಮೊನಲಿಸ '**ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಡ್ಡೋಣ.

ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನಗುಮೊಗದ ಹೆಣ್ಣು (ನಿಸರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ) ಕಂಡುಬರುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಹಿಂದೆ ಎಡಬದಿಗಿರುವ ನಿಸರ್ಗವು ಬಲಬದಿಯ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಹೋಲುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಆಕೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿಲ್ಲದೆ ಇರಬಹುದು! ಗೋಡೆಯೊಂದರ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿತವಾದ, ಪರಸ್ಪರ 'ಹೋಲುವ' ಆದರೆ ಪರಸ್ಪರ 'ಭಿನ್ನವೂ' ಆದ ನಿಸರ್ಗದೃಶ್ಯದ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಂತ ಮೊನಲಿಸಾಳನ್ನು ಡಾ ವಿಂಚಿಯು ಚಿತ್ರಿಸಿದನೆ? ''ಇಲ್ಲ''ವೆನ್ನಲದೆಷ್ಟು ಕಾರಣಗಳಿವೆಯೋ ''ಹೌದು'' ಎನ್ನಲೂ ಅಷ್ಟೇ ಕಾರಣಗಳಿವೆ! ನೈಜತೆಯನ್ನೇ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸಿದ ಮೊದಲ ನೈಜ ಚಿತ್ರ ''ಮೊನಲಿಸ''! ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗಷ್ಟೆ ಕುಂಚದ ರೀತಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕ್ಷ-ಕಿರಣದ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಪಡಿಸಿದರೆ, ವರ್ಣಗಳ ಕೆಳಗಿನ ಎರಡು ರೇಖಾ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ತೀಡಿರುವುದು ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ಆಂದರೆ ಲಿಯೋನಾರ್ಡೋವಿನ ಬೆರಳ ಗುರ್ತುಗಳು ಈ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾದರೂ ಇನ್ನೂ ಇರಬಹುದೆ? ಕ್ಷ-ಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಈ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡ ಕೃತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರ ಇರುವುದು 'ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ'ಯೇ ವಿನಃ 'ಬರಿಗಣ್ಣಲ್ಲಿ' ನೋಡಲಾಗದು. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಾರಗೊಳ್ಳುವುದೇನೆಂದರೆ, ಮೊನಾಲಿಸಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವಿವರಗೊಳಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೊನಲಿಸಳನ್ನು ನೋಡಿದಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯಲ್ಲ. (ಅ) ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಆಕೆ 'ಮೊನಲಿಸ' (ಆ) ನಂತರ 'ಮೊನಲಿಸಳ ಭಾವಚಿತ್ರ' ಮತ್ತು ಮುಂದುವರೆದು, (ಇ)ಅದು ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸಲಾದ ಮೊನಲಿಸ ಎಂಬುವವಳ (ಅದೂ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ)[4] ಭಾವಚಿತ್ರ. ಮತ್ತು ಈ ಪೂರ್ಣಕೃತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಕರಡುರೇಖೆಗಳೂ ಉಂಟು.

ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮಾಲೆವಿಕನ ಅಮೂರ್ತ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ **"8 Red Rectangle"** (ಎಂಟು ಆಯತಾಕಾರಗಳು) ಕೃತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ನೋಡಿದಾಕ್ಷಣ ಎಣಿಸಬಹುದಾದ ಎಂಟು ಆಯತಾಕಾರದ ರಚನೆಗಳಿರುವುದು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಜೊತೆಗೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕೆಂಪು. ಈ ಕೃತಿಯ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಹಾಗೂ ಈ ಚಿತ್ರದ ತಕ್ಷಣದ ನೋಟ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ. ಕೆಂಪು ವರ್ಣವು ಕೆಂಪು ವರ್ಣವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನನ್ನೂ ನೆನಪಿಸದು, ಸಂಕೇತಿಸದು ಮತ್ತು ಸೂಚಿಸದು. ಈ ವರ್ಣವು ಆಯತಾಕಾರದ ರೇಖೆಯೊಳಗೆ ಬಂಧಿತವಾಗಿದೆ. ಕೆಂಪು ವರ್ಣವು ಬಿಳಿಯ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಇಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೆಂಪು ಆಯತಾಕಾರವೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅವಕ್ಕೆ ಹೊರರೇಖೆಗಳಿಲ್ಲ. ಹೊರರೇಖೆ ಇಲ್ಲದೆ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ 'ಎಂಟು ಕೆಂಪು ಆಯತಾಕಾರ'ಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ನೈಜ-ಸುಳ್ಳುಗಳ ನಡುವಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದಂತಾಯ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ 'ಎಂಟು ಕೆಂಪು ಆಯತಾಕಾರಗಳು' ತನ್ನ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಕೂಡ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ ಎಂದರೆ ಒಂದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ನಿರೂಪಿಸುವುದು (ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಷನ್), ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ಅನುಕರಿಸುವುದೆಂದರೆ ನೈಜತೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಗೇ ಹೊಸದೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಂತೆ. ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಅನುಕರಿಸುವುದೆಂದರೆ ಆ ಅಸ್ತಿತ್ವವು 'ಅನುಕರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದು' ಮತ್ತು 'ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿರುವುದು' ಎಂಬ ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಆ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಅನುಕರಿಸುವಾಗ, ಆ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ನಿರೂಪಣೆಯ (ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಷನ್)[5] ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಅನುಕರಣೆಗೊಂಡ (ರೆಫರ್ಡ್) ಮತ್ತು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿರುವ (ರೆಫರೆಂಟ್) ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನೈಜತೆಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುಬೇಕಾದರೆ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಅತಿ ಅವಶ್ಯಕ ಎಂದು ಡೆರಿಡವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನಲ್ಲೇ ತಾನು ಸಂವಹಿಸುವಾಗ ಇವೆರೆಡೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವಗತವನ್ನು (ಸಾಲಿಲೊಕ್) ಮೀರಿದ ತನ್ನನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲೇ

ಸಂವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ,ಅರ್ಥ, ನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ಕಾಲದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತಿದೆ. ನೈಜತೆಯ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮುಂಚಿನ ವಾಕ್ಯದ ಆ ನಾಲ್ಕೂ ಅಂಶಗಳು ಅವಶ್ಯಕ. (ಓದಿ : ಡೆರಿಡನ ಲೇಖನ 'ಮೀನಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಷನ್') ಇಡಿಯಾಗಿ, ಮಾಲೆವಿಕನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯತಾಕಾರಗಳೂ ಸಹ ಆಯತಾಕಾರಗಳಷ್ಟೇ ಆಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳು ಇರುವ 'ಹಾಗೇ' ನಾವು ಅವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮೊನಲಿಸಿ ಕೃತಿಯು ನಾವು ನೋಡದ ಹೆಂಗಸನ್ನು ನೆನಪಿಸುವಂತೆ, ಮಾಲೆವಿಕನ ಈ ಕೃತಿಯು ಯಾವುದೇ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಜೀವಿ, ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸದು.

ಒಂದು ಕೃತಿಯಾಗಿ ಇದು ನಮ್ಮ ನೈಜ ಪ್ರಪಂಚದ ಅಸಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಮೊನಲಿಸಳಂತೆ ಮೊದಲೇ ಇದ್ದಂತಹ (೧೫ನೇ ಶತಮಾನದ ವ್ಯಕ್ತಿ) ನಿಸರ್ಗ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುವ ದ್ವಿತೀಯ ದರ್ಜೆಯ ನೈಜತೆ ಆಗದು. *'ಎಂಟು ಆಯತಾಕಾರಗಳು' ಸ್ವತಃ ಒಂದು ಅಸಲಿ ನೈಜತೆ.* ನಮ್ಮ ಜಗದಲ್ಲಿ ಅವು ಅವಾಗಿಯೇ ಇವೆಯೇ ಹೊರತು ಇನ್ನಾವುದನ್ನೋ 'ನೆನಪಿಸುವ' ಕೆಲಸವನ್ನವು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಯತಾಕಾರಗಳು ಮೊದಲ ಅಥವ ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆಯ ನೈಜತೆಯಾಗಿರದೆ ಅವುಗಳು ಸ್ವತಃ ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಅನ್ಯ ನೈಜತೆ'ಯಾಗಿವೆ! ನೈಜತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ನೈಜ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಲೇಬೇಕಿಲ್ಲಿ, ಅದೇನೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಅರ್ಥದ ನೈಜತೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವೇ. 'ಭವಿಷ್ಯದ ನೈಜತೆ' ಎಂಬುದು ಅರ್ಥಹೀನ. ನಾಳಿನ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ !

* * *

ಯುರೋಪಿಯನ್ ಕಲೆಯಿಂದ ಸಡಿಲವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾದ ಮೇಲಿನೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳು, **"ಕಲಾಕೃತಿಗಳ 'ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೈಜತೆ' ಎಂಬುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೆಂದು"** ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಮರೀಚಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅನ್ನೈಜವಾದುದು ; ಹಾಗೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸ್ವಯಂ-ವೈರುಧ್ಯ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದೂ ಹೌದು. ನೈಜತೆಯನ್ನು ಭಾಗಶಃವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಹುದಷ್ಟೇ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥ-ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಾಗಿ ಮತ್ತು ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಂದರಿಂದೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿ ನೋಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ನೈಜತೆ ಎಂಬುದು ಸರಿಸುಮಾರು ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಶೇಕಡಾವಾರು ವ್ಯತ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಮನೋನಿಷ್ಠವಾಗಷ್ಟೇ ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು.[೭]

ಮೊದಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದಂತೆ ಕೆಂಪು ಆಯತಾಕಾರಗಳು ಕೆಂಪು ಆಯತಾಕಾರಗಳಾಗಿಯೇ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದರಿಂದ ಮಾಲೆವಿಕನ ಆ ಕೃತಿ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಅತಿ-ನೈಜಕೃತಿ' ಅಥವ ಹೈಪರ್ ರಿಯಲ್ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಜಿಪ್ಷಿಯನ್-ಗ್ರೀಕರಿಂದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ನೈಜತೆಯವರೆಗಿನ ನೈಜತೆಯ (೨೦೦೦ ಕ್ರಿ.ಪೂ.ದಿಂದ ೧೫೦೦ ಕ್ರಿ.ಶ.ದ ನಡುವೆ) ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿರುವ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಆಯತಾಕಾರಗಳು ಅ-ನೈಜವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾರಣ ಇವು ಯಾವುದೇ ನೈಸರ್ಗಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೋಲುವುದಿಲ್ಲ.[೮] ಅಂದರೆ ಆತನಿಗೆ ಈ ಆಯತಾಕಾರಗಳು ಮೊನಲಿಸದಂತೆ 'ದ್ವಿತೀಯ ನೈಜತೆಯಾಗಿ' ಗೋಚರಿಸದು.

ಭಾರತದ ಮಿನಿಯೇಚರ್ ತರಹದ ಮೂರನೆಯ ಒಂದು ನೈಜ ಪ್ರಕಾರವೂ ಉಂಟು. ಇವು ನೈಸರ್ಗಿಕ ವಸ್ತು ಜೀವಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸುವ ರೇಖೆ, ಬಣ್ಣಗಳು ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ರೇಖೆ, ಬಣ್ಣವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಗೋಚರವಾಗಬಲ್ಲವು. ಚಿತ್ರಿತ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯ ರೊಂದಿಗೆ ಅವರನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾದ ರೇಖೆ-ವರ್ಣಗಳೂ ಒಮ್ಮೆಲೆ, ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ ಕಣ್ಣ ಪಾಪೆಗೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಮಿನಿಯೇಚರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಲೆವಿಕನ ಕೃತಿಯಂತಹ ***ಪ್ರಾಥಮಿಕ ನೈಜತೆಯೂ*** ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿನ ಸಮತಟ್ಟು ವರ್ಣಗಳು ಮತ್ತು ರೇಖೆಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿ, ಮೊದಲ ನೋಟದಲ್ಲೂ ಸ್ಥಿರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಮೊನಲಿಸದಂತೆ ದ್ವಿತೀಯ ನೈಜತೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ರೇಖೆ ವರ್ಣಾಂಶಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಸಹ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.[೯] ಇದಕ್ಕೊಂದು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಉದಾಹರಣೆ ಇದೆ: ಸ್ಲೋ ಮೋಷನ್ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಮುನ್ನ ನೈಜ ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಓಡುವ ಕುದುರೆಯ ಕಾಲುಗಳ ಭಂಗಿ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಇರಲಿಲ್ಲ, ಕುದುರೆಗಳ

ನಾಲ್ಕೂ ಕಾಲುಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ, ಒಮ್ಮೆಲೆ ದೂರ ಸರಿಯುವುದನ್ನು ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಮುನ್ನ ಯಾರೂ ತೈಲವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರಲಿಲ್ಲ!

ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಲಾಗುವಂತಹದ್ದು, ಆದರೆ ಏಕತ್ರವಾದುದಲ್ಲ. ಇದು ನಿರಂತರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಪಡುವಂತಹದ್ದು ಜಂಗಮವೇ ಹೊರತು ಸ್ಥಾವರವಲ್ಲ. ಸ್ಥಳ, ಕಾಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಸಹ ಈ ನೈಜತೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಅರ್ಥ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಗ್ರೀಕರ 'ಆದರ್ಶೀಕೃತ ನೈಜತೆ'ಯು ಬೈಜಂಟಿನರ ಕಾಲದ 'ಧಾರ್ಮಿಕ ನೈಜತೆ'ಗಿಂತಲೂ ತದ್ವಿರುದ್ಧ. ಹಾಗೆಯೇ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಕಲೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ಹಂತದ ಫ್ರೆಂಚ್ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ನೈಜತೆ' ಇನ್ನೂ ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಯದು.

''ನೈಜ ಕಲೆ ಇಂದು ಮುಗಿದ ಅಧ್ಯಾಯ'' ಎಂದು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದರು ಹಿರಿಯರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರು. ''ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ನಂತರ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ನೈಜತೆಯ ಅರ್ಥಗಳೇ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾದವು'', ಎಂದು ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ತನ್ನ **' ಆರ್ಟ್‌ವರ್ಕ್ ಇನ್ ದ ಏಜ್ ಆಫ್ ಮೆಕಾನಿಕಲ್ ರಿಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್''** ಎಂಬರ್ಥದ ಜರ್ಮನ್ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಾದಿಸಿದ್ದ ''ಇಂದಿನ ಡಿಜಿಟಲ್ ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಬೆಂಜಮಿನ್‌ನ ತತ್ವದ ತಾತ್ಪರ್ಯದ ನೈಜತೆಯೇ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡಿದೆ'' ಎಂದು ವಾದಿಸಿದರು ಹೈಪರ್‌ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದರು. ಸೆನ್ಸಾರಿನ ಬಿಗಿಹಿಡಿತ, ಸಂಪಾದಕನ ಕತ್ತರಿ, ಮುದ್ರಣದ ಗುಣಮಟ್ಟ, ಗ್ಯಾಲರಿಯ ದೃಶ್ಯರಾಜಕಾರಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಿಡಿತಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ವೆಬ್‌ಪ್ರಪಂಚದ ಬ್ಲಾಗ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವವರು 'ಹೈಪರ್‌ಟೆಕ್ಸ್ಟ್'ನ ಪಾಲುದಾರರು.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆಯೆಂಬುದು ಅದೆಷ್ಟು ಅಸಹಜವೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿದ ಪಂಥದ ಹೆಸರು ''ಫೋಟೋರಿಯಲಿಸಂ''. ಭವಿಷ್ಯದ ಅಥವ ನಾಳಿನ ನೈಜತೆ ಹೇಗಿರಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸದ್ಯದ ಸೂಕ್ತ ಉತ್ತರ 'ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸಂ'. ಇದೊಂದು ತರಹದ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಹೇಗೆಂದರೆ :

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಬೆಳಕಿನ-ನೈಜತೆ' (ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸಂ)ಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಬೆರಳಿನ, ಕುಂಚದ ಗುರ್ತನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಃ ಮನುಷ್ಯನ ಬೆರಳು, ಕುಂಚ, ಏರ್‌ಬ್ರಷ್‌ಗಳೇ ತಮ್ಮಗಳ ಆ ಗುರ್ತುಗಳನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕುತ್ತವೆ ಕೂಡ. ನೋಡಿದಾಕ್ಷಣ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವುದು ಒಂದು ಫೋಟೋ ಅನ್ನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಫೋಟೋವಿಗೂ ಹಾಗೂ ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಕೃತಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ತದ್ವಿರುದ್ಧವೂ ಹೌದಿವು.

ಫೋಟೋ ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು (ಚೆಕ್ ಕ್ಲೋಸ್, ಗ್ಲೆನ್ ಬ್ರೌನ್ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳು) ನೋಡಿದಾಗ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗೊಂದಲ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೆ ಯಾವ ಭಾಗವನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದಾಗುತ್ತದೆ. ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಎಲ್ಲೆಡೆ, ಒಮ್ಮೆಲೆ ನೋಡುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು (ಹಿಸ್ಟಾರಿಕ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್ಸ್ - ಇಂಗ್ರೆ ಡೇವಿಡ್ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳು) ಹಾಗೂ ಕಥಾನಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ (ನರೇಟಿವ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್‌ಗಳು - ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬರೋಡ ನರೇಟಿವ್ ಗುಂಪಿನ ಕಲಾವಿದರಾದ ಗುಲಾಂ ಮೊಹಮ್ಮದ್ ಶೇಖ್, ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನ್‌ರ ಕೃತಿಗಳು) ದೃಷ್ಟಿಯು ಎಲ್ಲೆಡೆ ಹರಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಅವಶ್ಯಕ.

ನೈಜ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಮತ್ತು ಫೋಟೋವೊಂದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಲಾವಿದ/ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕನೂ ಚಿತ್ರ/ಫೋಟೋವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ/ಳೆ, ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾನೆ/ಳೆ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ/ಳ ಕಣ್ಣಿನ ಸಹಜ ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಕಣ್ಣಿ ಪಾಪೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಎದುರಿನ ದೃಶ್ಯದ ೬೦ ಡಿಗ್ರಿ ಮಾತ್ರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಅತ್ತ ೬೦ ಇತ್ತ ೬೦ ಡಿಗ್ರಿ ದೃಶ್ಯವು ಮಸಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಹಜ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊಂದಿರುವವರ ವಿಷಯ.

ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಿಲಿಮೀಟರ್ ಸಹ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ ೬೦ ಡಿಗ್ರಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ! 'ಅಂಗುಲಂಗುಲ'ವೆಂಬಂತೆ ಪ್ರತಿ ಮಿಲಿಮೀಟರನ್ನೂ ಅಷ್ಟೇ

ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕೆಂಬುದೇ ಪ್ರತಿ ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸ್ಟ್‌ನ ಉದ್ದೇಶ. ಪ್ರತಿ ವೀಕ್ಷಕನೂ ಹಾಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಅಂತಹ ಕಲಾವಿದನ ಆಸೆ. ಅಂತಲ್ಲಿ ಕಾಲ ನಿಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಇಡಿಯಾಗಿ' ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸಂ ಅನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೊರಡುವುದು ಪ್ರತಿ ಮಿಲಿಮೀಟರಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗೆ ಅಗೌರವ ಪ್ರಕಟಿಸಿದಂತೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ 'ವೀಕ್ಷಣಾ' ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಣಕಿಸುತ್ತದೆ ಈ ಫೋಟೋ ನೈಜತೆ !

ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಈ ೬೦ ಡಿಗ್ರಿ ವೀಕ್ಷಣಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಅನುಪಯೋಗಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಗೋಚರ ಜಗತ್ತಿನ ನೆನಪಿನ ಚಿತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರ ತಾಳೆಯಾಗದು. ***ಅದೇ ರೀತಿ ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸ್ಟ್, ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತಿ ಬಿಂದುವಿನ ಅತಿ ನೈಜತೆಯೂ ಗೋಚರ ಜಗತ್ತಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ ತಾಳೆಯಾಗದು.***

ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಮರೀಚಿಕೆ. ಫ್ರೆಂಚರ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್-ಸಿನಿಮಾಗಳು, ಗೇಬ್ರಿಯಲ್ ಗಾರ್ಸಿಯ ಮಾರ್ಕ್ವೆಯ 'ಮಾಂತ್ರಿಕ ನೈಜತೆ'ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ (ಇದನ್ನು 'ಟ್ರಾಂಪ್ ಲಿ ಯೋಲ್' ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ ಫ್ರೆಂಚರು), ಇವೆಲ್ಲ ನೈಜತೆಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಷ್ಟೆ. ಈ ಹಂತಗಳೆಲ್ಲ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳಂತೆ ವರ್ತಿಸಿ ಯಾವುದೋ ಅತ್ಯಂತಿಕವಾದ ನೈಜತೆಯೆಂಬ ದ್ವಾರವನ್ನು ತಲುಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ಅತ್ಯಂತ ನೈಜ' ಎಂಬುದೊಂದು ಮರೀಚಿಕೆ. ಅದು ಮರೀಚಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೂ ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಬೀಳುವುದನ್ನು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ತಿಮಿಂಗಲವನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿ, ಫಾರ್ಮಾಲ್ಡಿಹೈಡಿನಲ್ಲಿರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಡೇಮಿಯನ್ ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನ ಪ್ರಯತ್ನವು ತಿಮಿಂಗಲದ ನೈಜ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೀಡುವುದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಆತ' 'ಸಾವೆಂಬುದೇ, ವಿನಾಶವೆಂಬುದೇ ಚಿರಂತನವಾದ ನೈಜತೆ' ಹಾಗೂ ''ಸಾವಿನ ನಂತರವೇನು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗುತ್ತರವೇ ಅತ್ಯಂತಿಕ ಹೈಪರ್ ನೈಜತೆ' ಎಂದಂತಾಯಿತಲ್ಲವೆ?

ಟಿಪ್ಪಣಿ:

೧ ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ 'ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್' ಹಾಗೂ 'ನ್ಯಾಚುರಲಿಸ್ಟಿಕ್' ಎರಡನ್ನೂ ನೈಜಚಿತ್ರ ಕೃತಿ ಎಂದೇ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಕಾರಣ, ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಇನ್ನಾವುದೇ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತಲೂ (ಅಮೂರ್ತ, ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸಂ ಇತ್ಯಾದಿ) ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ.

೨ ಜೀನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರೆಯ ವಾದದಂತೆ ಒಂದು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸನ್ನು 'ನಿಜ' ಎಂದು ನಾವು ನಂಬುವ ತನಕ, ಈ ಭಾವಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ 'ಚಿತ್ರ'ವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ನಿಜವೆಂದು ನಂಬುವ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಬಟ್ಟೆ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಇತರ ಕಲಾ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಮರೆತು ಬೇರೊಂದು ಮಾನಸ ಹಂತಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯಾದ ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಈ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸುಳ್ಳು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿಜವೆಂದು ನಂಬುವುದೇ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಜನರು ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಬಗೆಯೆಂದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. (ನೋಡಿ : ಜೀನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರೆಯ ಲೇಖನ **'ದ ವರ್ಕ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್'** ಪುಸ್ತಕ : 'ಏಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್' ಸಂ : ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಆಸ್‌ಬಾರ್ನ್, ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರಕಟಣೆ-೧೯೭೨)

೩ ನೈಜತೆ, ಸತ್ಯತೆ -ಇವುಗಳನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಹಾಗೂ ಮನೋನಿಷ್ಠ ಎಂದು ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವವರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಅದನ್ನು ಭಾಗಶಃವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಈ ನೈಜತೆಯು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಅಯೋಮಯತೆಯನ್ನು ಅಸಲಿ ಗುಣವನ್ನಾಗಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ದೂರದ ಕ್ಷಿತಿಜದ ಗೆರೆಯೂ, ನೋಡಲು ಆಕಾಶ ಮತ್ತು ಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ರೇಖೆಯಾಗಿ, ನಿಜವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಗೆರೆ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಸುಳ್ಳಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

೪ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್, ಅದರ ಮೈವಳಿಕೆ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಮೂಡುವ ರೇಖೆ, ವರ್ಣ, ಆಕಾರಗಳು ಸೇರಿ ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಂದು

ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಒಂದು ಚಿಂತನೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ 'ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್' ಮತ್ತು 'ಅದರ ಮೇಲಿನ ವರ್ಣಗಳು' ಎಂದು ಮೂಡುವ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ.

೫ ವರ್ಣ, ಮೈವಳಿಕೆ, ಬಿಳಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್-ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಕೇವಲ ವರ್ಣ, ಮೈವಳಿಕೆ, ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಆಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ನಾವು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನೆದುರಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಜೈವಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ತೊಡಗುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ವರ್ಣಶುದ್ಧತೆ, ಬಿಳಿ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಮುಂತಾಗಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ Minimal ಕಲಾಕಾರರ (೧೯೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ) ಪ್ರಯತ್ನ ಸೇಂದ್ರೀಯ ವಾಗುವ ಬದಲು ಹೆಚ್ಚು (ಮತ್ತು ಕೇವಲ) ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಾಯಿತು.

೬ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಮಾಡಲ್ ಆಗಿದ್ದವರ್ಯಾರೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಇಂದಿಗೂ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕೇಳಿ ಬರುವ ಹೆಸರುಗಳೆಂದರೆ ಸ್ವತಃ ಲಿಯನಾರ್ಡೊ, ಆತನ ಸೇವಕ, ಸೈನ್ಯಾಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ಮಡದಿ ('ಲಾ ಗಿಯಾಕೊಂಡ' ಎಂಬುದು ಆಕೆಯ ಹೆಸರು) ಮುಂತಾದವರು. ಲಿಯನಾರ್ಡೊವಿನ ಸ್ವ-ಭಾವಚಿತ್ರದ ಮುಖ ಚಹರೆಯು ಈ ಮೊನಲಿಸಳ ಭಾವಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೋಲಿಕೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆತ ರಚಿಸಿದ ಅನೇಕ ಮಡೋನ ಮತ್ತು ಆ್ಯನ್ನಳ ಮುಖಚಹರೆಗಳೂ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇವೆ. ಅಂದರೆ ಮೊನಲಿಸಳು ಕಲಾಕಾರನ ಭಾವಚಿತ್ರವಾಗಿರದೆ, ಏಕರೀತಿಯ ಭಾವಚಿತ್ರ ರಚಿಸುವ ಫಲಿತವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. *ಇಡೀ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವೂ ಸಹಾ ಸತ್ಯದರ್ಶಿಯಲ್ಲ. ಸತ್ಯ ಪ್ರಚೋದಿಯಷ್ಟೇ ಆಗಬಲ್ಲದು.* ಈ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಸತ್ಯದ ಆಯೋಮಯತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ.

೭ ಚೀನೀಯರು ಒಂದು ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಬರೆಯಲು ಅದರ ಆರೂ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರೆಡ್ ಇಂಡಿಯನ್ನರು ತಮ್ಮ ಹಸುಗಳ ಚಿತ್ರ ಬರೆದ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸಿ ''ನಮ್ಮ ಹಸುಗಳನ್ನು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸಿದ್ದಾನೆ'' ಎಂದು ವಸ್ತುಶಃ ನಂಬಿದ್ದರು. (ನೋಡಿ ; ಓದಿ : ಇ.ಎಚ್. ಗಾಂಬ್ರಿಚನ ಪುಸ್ತಕ **"Art and illusion"**) ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಸತ್ಯವೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೮ 'ರೂಢಿಗತವಾದ ಅಮೂರ್ತವೇ ನೈಜ' ಎಂಬುದು ಮಾಲೆವಿಕನ ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ವೇದ್ಯ. ಬಹುಶಃ ಒಂದು ನಿರ್ಧರಿತ ಚೌಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹದಿಂದ ಯೋಚಿಸುವವರಿಗೆ ವೈರುಧ್ಯಮಯ ಗುಣದ ಕಲೆ ಅಮೂರ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾಲೆವಿಕನ ಆಯತಾಕಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮಿನಿಮಲ್ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೈಜವೆಂದು ಭಾವಿಸುವವರಿಗೆ ಮೊನಲಿಸಳು ನೈಜತೆಯಿಂದ ದೂರವಾದಂತೆ, ಅಥವ ಹೆಚ್ಚು ಅಮೂರ್ತತೆಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

೯ ಭಾರತದ ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಕೃತಿಗಳು ಪಶ್ಚಿಮದ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಗಳಂತಲ್ಲದೆ ನೈಜವೆನಿಸಿದ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವಿವರದ 'ಸೂಚನೆ'ಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವೇ ಚಿವುಟಿಕೊಂಡು, ''ಇದು ಭ್ರಮೆಯಷ್ಟೇ'' ಎಂದು ಆಗಾಗ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆ, ''ಇದು ಕನಸಷ್ಟೇ'' ಎಂದುಕೊಂಡು ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರೆ ಉಂಟಾಗುವ ದೈಹಿಕ-ಮಾನಸಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಮ ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಹಾಗೂ ತಾಳೆಗರಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಅನುಭವ.

(ಮೊದಲು ಕಲಾವಾರ್ತೆ (೧೯೯೩) ಹಾಗೂ ನಂತರ ಸಂಚಯದಲ್ಲಿ (೧೯೯೬) ಪ್ರಕಟವಾದ ಲೇಖನದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ)

ಸೀಮಿತ ಜಗತ್ತಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ

ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ ಸೇಬು ಹಣ್ಣೊಂದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಅಂಶ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲ ಟಡೆಮ, ಮಿಕೆಲೆಂಜೆಲೊ ಕರವಾಜಿಯೊ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಡಚ್ ಸ್ಟಿಲ್ ಲೈಫ್ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತಹ ಸೇಬಿನ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಈ ವಿಶೇಷವಿರುವುದು. 'ಸತ್ಯವಾಗಿಯೂ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಇದೆಯೇನೋ' ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಸೇಬಿನ ಚಿತ್ರದ ಸೊಗಸುಗಾರಿಕೆಗೆ ಬೆರಗಾಗಿ ಮೈಮರೆತವರಿಗೆ ಆ ಬೇರೊಂದು ಸಂಗತಿ ಗೋಚರವಾಗದು. ಸೇಬು ಹಣ್ಣಿನ ಒಂದರ್ಧ ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಉಳಿದರ್ಧವನ್ನು 'ಅದರ ಹಿಂದಿದೆ' ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆ 'ಇನ್ನೊಂದರ್ಧ' ಭಾಗದ ಪ್ರಕೃತಿ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅದನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾತ್ರ ಸದಾ ಅಯೋಮಯ ಗುಣದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಎದುರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ಅರ್ಧ ಭಾಗದ ಸೇಬಿನ ಚಿತ್ರಣವೂ ಸರಳವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೈಜವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ೧೯ನೆ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ (ಮಿಲ್ಲೆ, ಕೋರೋ, ಕೂರ್ಬೋ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದಂತಹ) ಕಲಾ ಚಳವಳಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಂತರ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ 'ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೈಜತೆ' ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ ವಾಯಿತು. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಮೊದಲ ಲೇಖನದ ಸಾರಾಂಶವೇ ಇದು. ಇದನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಕರವಾಜಿಯೋ ಮತ್ತು ಸೆಜಾನ್ ರಚಿಸಿರುವ ಸೇಬಿನ ಹಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಆ ಎರಡೂ ಹಣ್ಣುಗಳ ಇನ್ನೊಂದರ್ಧ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ 'ಮುಂದಿನ' ಭಾಗಗಳಿರುವಂತೆಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಕರವಾಜಿಯೋನ ಸೇಬು ಬ್ರಶ್‌ನ ಪಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ನುಂಗಿಹಾಕಿರುತ್ತದೆ. ಸೆಜಾನ್‌ನ ಹಣ್ಣು ಜಿಯಾಮೆಟ್ರಿಕ್ ಆಕಾರದ ಪಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮೈಮೇಲೆಲ್ಲಾ ಶೃಂಗರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕರವಾಜಿಯೋನ ಸೇಬನ್ನು ನೋಡಿದವರು ಯಾರೂ ಸಹ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದರ್ಧ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೆಜಾನನ ಸೇಬು ಅಡಗಿರಬಹುದೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು !

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಲಾದ ಅಂಶವು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಒಂದು ವರ್ಣ ಚಿತ್ರ ಅಥವ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಶಿಲ್ಪ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮರ ಅಕ್ಷರಶಃ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಬಲ್ಲದಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರ ಹಾಗೂ ಚಲನೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವಾಗಲೂ ಈ ಬಗೆ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ, ಸೇಬಿನ ವರ್ಣಚಿತ್ರದ ಇನ್ನೊಂದರ್ಧದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ *ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.* ನಾಟಕ, ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ತೀವ್ರತರದಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಈ ಭ್ರಷ್ಟತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಾಗೂ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಗುಣವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮೂಲತಃ ಎರಡು ಆಯಾಮದ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಸೇಬಿಗೆ ಒಂದೇ ಬೆಳಕಿನ ಮೂಲ. ಅದೊಂದು ಸ್ಟಿಲ್- ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಇದ್ದಂತೆ. *ಸಿನೆಮಾತ್ಮಕ* ಸೇಬು ಹಾಗೂ ಸೇಬೊಂದರ *ಶಿಲ್ಪದ* ಅಂಗುಲಂಗುಲದ ಗೋಚರಣೆಯೂ ಅದರ ಮೇಲಿನ ಬೆಳಕಿನ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಆಯಾಮಕ್ಕಿರುವ ಬೆಳಕನ್ನು ಬಂಧಿಸುವ ಗುಣ ಮೂರು ಆಯಾಮಕ್ಕಿಲ್ಲ !

ಮಾನವನ ಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿಯೂ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಗುರುತು ಹಿಡಿಯುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು 'ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ' ಗುರ್ತಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. ಆತನ/ಆಕೆಯ ಆತ್ಮೀಯತೆಯ ಪರಿಧಿಯ ಒಳಗೆ ಇರುವ ಒಂದು ಸಾಕು ಪ್ರಾಣಿ ಅಥವ ವಾಹನವನ್ನು ಆತ ಕೂಡಲೇ ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವ ಸೇಬೊಂದನ್ನು ಆತ ಮರಳಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಆತ ಅದನ್ನು ತಿನ್ನದೆ ಉಳಿಸಿರುವ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಸೆಜಾನನ ಸೇಬನ್ನು ಕರವಾಜಿಯೋನ ಸೇಬಿನಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಆತ ಸೆಜಾನನದೆ ಚಿತ್ರದ ಸೇಬನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾರ.

ಸಹಜವಾಗಿ ನಮಗಿರುವ, ನಾವು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಮತ್ತು ಗುರುತಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಬೇರೆ. ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಕಲಿಕೆ, ಹೊಸ ಜಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಳಾಸವನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಪ್ರಯತ್ನವೇ

ಬೇರೆ. ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ ಮಾನವ ಸೇಬಿನ ಹಣ್ಣಿನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿಷದೀಕರಿಸಲಾರ. ಏಕೆಂದರೆ ಗಂಡು ಹಾಗೂ ಗಂಡಿನ ಕಣ್ಣು (ಇತರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಅದುಮಿಡುವ ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ) ಮಾತ್ರ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಜಗತ್ತಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಲಿಂಡ ನಾಕ್ಲಿನ್‌ಳಂತಹ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರ್ತಿಯು ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ *ಗಂಡ್ಗಣ್ಣಿನ* ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕಣ್ಣಿಟ್ಟಿರುವುದು, ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಗಳ ಮೂಲಕ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಸೇಬಿನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮುಂಭಾಗ, ಹಿಂಭಾಗ, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕ ಎಂಬುದಿಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಕೋನದಿಂದ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದ್ದರೂ (ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಅಥವ ಮೇಲಿಂದ) ಅದೇ 'ಸರಿಯಾದ' ಕೋನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನನ್ನು ಮೇಲಿನಿಂದ ನೋಡಿದಂತೆ (ಪಕ್ಷಿನೋಟ) ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, 'ಮೇಲಿನಿಂದ ಚಿತ್ರಸಲಾಗಿದೆ'ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಪಕ್ಕದಿಂದ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಆ ಮನುಷ್ಯಾಕಾರವನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ಸಹಜ. ಈ 'ಪಕ್ಷಿನೋಟ' ಎಂಬುದು ಅಸಹಜವೆಂಬ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಭಾವನೆ ವೀಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರಿತ ಸೇಬಿನ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಆ ಹಣ್ಣಿನ ರೇಖಾಚಿತ್ರವೊಂದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದರ್ಧದ ಕಡೆಗೆ ಸಮತಟ್ಟು ರೇಖಾಚಿತ್ರವಿದೆಯೆಂದು ಭಾವವಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಮೂರು ಆಯಾಮದ ಕಲ್ಪನೆ ನೀಡುವ ವರ್ಣಮಯ ಹಣ್ಣಲ್ಲವೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಕುತೂಹಲದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಸೇಬಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಧ ಹೋಳು ಮಾಡಿ ಎರಡು ಅರ್ಧ ತುಂಡುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೇ ಹೊರತು ಆ ಹಣ್ಣನ್ನು ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕಿರುವ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಂತೆ ಭಾವಿಸುತ್ತಿಲ್ಲವೇಕೆ? ಇದೊಂದು ನಿರಂತರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡಬಲ್ಲ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇನ್ನೂ ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಮನುಷ್ಯರನ್ನು 'ಎದಿರುಬದಿರಾಗಿ' ನೋಡುವುದೇ ಸಹಜವಾದ, ಸರಿಯಾದ ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೆಂದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಪಾಸ್‌ಪೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಕೆಲಸದ ಅಪ್ಲಿಕೇಷನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ, ಸುದ್ದಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗುವ ಮನುಷ್ಯರು ನೇರವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡುವಂತಿರುವುದು. ಇದೇ ಸರಿಯಾದ 'ವೀಕ್ಷಣಾ ಕೋನ'ವೆಂದು ನಿರ್ಧಾರಿತವಾದುದರೂ ಹೇಗೆ?

ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಮುಂದಿನ (ಅರ್ಧ) ಮತ್ತು ಹಿಂದಿನ ಇನ್ನೊಂದರ್ಧ ಭಾಗವನ್ನು ಒಂದೇ ರೀತಿ ಭಾವಿಸುವುದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಇನ್ನೊಂದರ್ಧವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿಯೂ ಇದರೊಂದಿಗೆ (ಕೂರ್ಬೆಯ ಸೇಬಿನ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೆಜಾನನ ಸೇಬಿನ ಅರ್ಧ ಭಾಗವಿದೆಯೆಂದು)ಸಮೀಕರಿಸುವ ತಪ್ಪನ್ನು ನಾವು ಮಾಡದಿರುವುದು-ಎರಡೂ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಏಕತ್ರವಾಗಿ (symmetric) ಆಕಾರಗಳಾದ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ಸೇಬು, ಚೆಂಡು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಮುಂಭಾಗವಿದ್ದಂತೆ ಹಿಂಭಾಗವೂ ಇರುತ್ತದೆಂದು ನಮ್ಮ ಲ್ಲಿ ಮಿದುಳು ಇರುವವರೆಗೂ ನಾವೆಂದೂ ಭಾವಿಸೆವು!

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಮ್ಮೆ ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿ ಬೇಕಾದರೆ (ಅ)'ನೈಸರ್ಗಿಕ 'ಹಾಗೂ (ಆ)'ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ'ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಭಾಗೀಕರಣವು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ವಸ್ತು, ವಾಸ್ತುಗಳು ಸಿಮೆಟ್ರಿಕ್ ಆಗಿರದೆ ಸಿನಿಮಾ, ನಾಟಕದಂತೆ ಚಿತ್ರಿತ ವಸ್ತುವೊಂದರ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಜು, ಖುರ್ಚಿ, ಕಟ್ಟಡ, ವಾಹನ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲದರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನರ್ಧ, ಇನ್ನೊಂದರ್ಧ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಭಾಗೀಕರಣವಿಲ್ಲದ, ನಾಲ್ಕೂ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದ ನಿರ್ಮಾಣಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ - ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗಿನ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ.

ನಮಗೇಕೆ ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ವಸ್ತು, ಚಿತ್ರಗಳು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಅಂಶಗಳಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ? ಇದೊಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಎಂದಾಕ್ಷಣವೇ ವಸ್ತುಗಳು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ subordinate ಆಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ, ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಿಸರ್ಗ ನಿರ್ಮಿತ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಹಿಡಿತ ಎಂಬುದು ಸುಳ್ಳಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಸರಳಗೊಳಿಸಲಾದ ಪ್ರಮೇಯವೇನಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳನ್ನೊಮ್ಮೆ ಆದಿಯಿಂದ ತಿರುವಿ ಹಾಕಿ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಈ ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಕಲಾಶಾಲೆಗಳ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ನೈಜ ಕಲಾವಿದರ ಚಿತ್ರಣದ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಡಿಸೈನ್‌ಗಳಿಗೆ ಈತನ ಗಮನ ಹಾಗೂ ಶ್ರಮ ಹೆಚ್ಚು ಮುಡಿಪಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಸುಖ-ಸಂಚಲನೆಗಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ವಸ್ತುಗಳ ಸುತ್ತಲೇ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ

ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿ ಕಡಿಮೆ ಆದ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದ ಚಿತ್ರಪ್ರಕಾರವೂ ಹೌದು.

ಮಾನವ-ನಿರ್ಮಿತ ವಸ್ತುಗಳೆಂದರೆ ಆತನ/ಆಕೆಯ ಸ್ವಾರ್ಥದ ಭೌತಿಕ ಗುರ್ತಿಗಳೂ ಹೌದು ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಕೆ.ಎಂ. ಆದಿಮೂಲಂ, ರಾವ್‌ಕುಮಾರ್, ಪಿಯಟ್ ಮಾಂಡ್ರಿಯನ್ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರು ಚಿತ್ರಣದ ಹಲವು ಹಂತಗಳ ಮೂಲಕ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು 'ಡಿಸೈನ್' ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದವರು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಡಿಸೈನ್' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ದೈವೀಕ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಜಗದ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು 'ಗಾಡ್ ಡಿಸೈನ್ಡ್' ಅನ್ನುತ್ತೇವೆ. ನಿಜವಾದ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಚೀನೀ ಸುಂಗ್ ರಾಜವಂಶದ ಕಾಲದ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷ ಕಾಲ ನೆಲ-ಜಲ-ಗಿಡ-ಮರಗಳ 'ಚಿತ್ರ' ಬಿಡಿಸಿದವರು. ಹಾಲಿನಿಂದ ನೊರೆ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾದಂತೆ ನೈಜ ಜಗದಿಂದ ನಿಸರ್ಗ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಗಳು ಮೂಡಿದವು ಎಂಬುದು ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ. ನಾವೇ ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡವರಾದರೆ, ನಾವೇ ನಿಸರ್ಗವಾದಂತಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಎಂತದೇ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯೂ ನಿಸರ್ಗವೇ, ನೈಸರ್ಗಿಕವೇ ಆಗಲಿಲ್ಲವೆ? ಮಾಂಸಾಹಾರವು ಪ್ರಾಣಿ ಹಿಂಸೆಗೆ ಹಾದಿ ಎನ್ನುವವರು ಗಿಡ-ಮರಗಳಿಗೂ ಪ್ರಾಣವಿರುವುದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಸಾಬೀತಾಗಿರುವಾಗ (ಜಗದೀಶಚಂದ್ರ ಬೋಸ್) ಗಿಡದಿಂದ ತಯಾರಾದ ಪ್ರತಿ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಗಿಡ-ಮರದ ಅಸ್ಥಿಯ ಪುನರ್ ರಚನೆ ಎಂದು ಕರೆದಾರೆಯೇ? ಸುಮ್ಮನೆ ಚಿತ್ರಿತ ಸೇಬೊಂದನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ 'ಸುಮ್ಮನೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿಬಿಟ್ಟರೆ ಅದೆಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಘರ್ಷಣೆಗಳು ಅಡಕವಾಗಿದೆ ಅದರಲ್ಲಿ!

ನಿಸರ್ಗದ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಕಾರದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಾದರೂ ಎಷ್ಟು? **ಭೀಕರ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್** ಎಂಬ ಎರಡು ಕೊನೆಗಳ ನಡುವಿನ ಉಪವಿಭಾಗದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಲು ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಉಪಯೋಗಗೊಂಡಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನೈಸರ್ಗಿಕ ನಿಸರ್ಗವಾದರೆ ಅದು ಕಾಡು, ಮಾನವ-ನಿರ್ಮಿತವಾದರದು ತೋಟ. ಕಾಡು ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೂ ಮೃಗಾಲಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೇ ! ಮತ್ತೆ ಆ ಚಿತ್ರಣದ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ವಿವರ ನೀಡುವುದು ಒಂದು ತೆರನಾದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯೇನೋ ಹೌದು. **ಪ್ರತಿ ಕಾಡೂ ಸಹ ಭವಿಷ್ಯದ ತೋಟವೇ ಹೊರತು ತೋಟವೆಂದೂ ಕಾಡಾಗಲಾರದು.** ಇದು ಇತಿಹಾಸದ ಕ್ರಮ ಕೂಡ. ಜಗತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ, ಜಗತ್ತಿನ ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ (ಅದರಲ್ಲೂ ಗಂಡಿನ) ಇತಿಹಾಸವೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ತ್ರೀವಾದಿಗಳ ವಾದವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅತೀತಕ್ಕೆ ಎಳೆದೊಯ್ಯ ಬಯಸಿದ ಮಥಿಸ್ ಮತ್ತು ಮಾಂಡ್ರಿಯನ್ ಅಂಥವರ ಅಂತಿಮ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಅದರ ಡಿಸೈನ್, ವೈವಳಿಕೆ, ವರ್ಣಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಾಗಿ ನಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಸರಳ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮಗಳಾಗಿಯಲ್ಲ. ಸೂಚ್ಯವಾದ ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಸಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮವು ಅತೀತಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ವಿವರಪೂರ್ಣ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವ ಹೆಚ್ಚು ಸೃಜನಶೀಲಗೊಳ್ಳಲು ಉದ್ಯುಕ್ತವಾಗಿ, ಮರಳಿ ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಡಿಸೈನ್‌ಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಿಸರ್ಗದ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾದ ಸೇಬು ಹಣ್ಣಿಗೆ ನಾವು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾರೆವು. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ (ಅರ್ಥಾತ್ 'ಮಾನವ -ನಿರ್ಮಿತ') ಬೃಹದಾಕಾರದ ಸಿಸ್ಟೀನ್ ಚಾಪೆಲ್‌ನ ಅಂಗುಲಂಗುಲಗಳ ವಿವರಗಳೂ ನಮಗೆ ಬಾಯಿ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣ ಪಾಠವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೇಬು ಸಿಸ್ಟೀನ್ ಚಾಪೆಲ್‌ಗಿಂತಲೂ ಹಲವಾರು ಪಟ್ಟು ಸರಳವಾಗಿರುವಾಗಲೂ ಸೇಬೊಂದರ ನೆನಪು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಷ್ಟೇ!

ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೇಬು ಬಹುಮುಖಿ ಅರ್ಥ ಸೂಚಿಯಾಗಿದೆ. ಕಹಿ ಒಗರಿನ ಕಾಡುಹಣ್ಣಿಗೂ ಸೇಬಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸೇಬು ಪ್ರಿಯವಾಗುವುದು, ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಅನುರಾಗದ ಸಂಕೇತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣ. ಅದು ಇಂದು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಡೊಮೆಸ್ಟಿಕೇಟೆಡ್ ಮತ್ತು ಕನ್‌ಸ್ಯೂಮರಿಸ್ಟ್ ಪ್ರಾಡಕ್ಟ್ ಆಗಿದ್ದು ಹಿಂದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ತೈಲವರ್ಣ, ಸೇಬು ಹಾಗೂ ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮಗಳ ನಂಟು ಬಹಳ ಗಾಢವಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತ ವಸ್ತುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಾಧೀನದಲ್ಲಿರುವ (ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ) ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸೇಬು ಇಂಥಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗ ನಿರ್ಮಿತ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಮನೋನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ತನಿಖೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ

ವಸ್ತುಗಳನ್ನು 'ನೋಡುವ' ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲವೂ 'ಅವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವೀಕ್ಷಣೆಯ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಲೇ' ಎಂಬ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಅರ್ಥ ಹೊಳೆಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನಾಗಿಯೇ ಉಳಿಸಿಯೂ ದೃಶ್ಯ ವೀಕ್ಷಣೆಯ ಬೇರೊಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ನಾವು ಮನುಷ್ಯಾಕಾರವಿರುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು (ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ) ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ?

ಸೇಬು, ಖುರ್ಚಿ, ಮೇಜುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಒಪ್ಪಿಗೆಯ ರೀತಿ ದೃಷ್ಟಿಸುವ ಕ್ರಮದಂತಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ನೈಜ ಮಾನವಾಕಾರಗಳಿದ್ದಲ್ಲಿ (ಇಂಗ್ರೆ, ಡೆವಿಡ್‌ರ ಆಕಾರಗಳಂತೆ) ಅವುಗಳ ಮುಖಭಾವವನ್ನು ಮೊದಲು ಗ್ರಹಿಸಿ ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಆ ಪೂರ್ಣಾಕಾರದ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವೆ ಕೇವಲ 'ಕ್ಷಣಿಕ' ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರಬಹುದು. *ಕಣ್ಣು ನೋಡುವಾಗ 'ಕಣ್ಣು' ಮಾತ್ರ ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕ್ಯಾನವಾಸಿನ 'ಒಳಗೆ' ಮಾತ್ರ ನೋಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಶುದ್ಧಾಂಗ ಸುಳ್ಳು.* ಕಿವುಡ, ಮೂಕರು ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೋಡಲಾರರೆ? ನಾವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗಲೂ 'ಕಣ್ಣ ಮನಸ್ಸು' ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶಬ್ದ ವಾಸನೆ, ಮಾತು ಹಾಗೂ ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ತಗುಲಿ ಹಾಕಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಶಹನಾಯಿ, ವೀಣೆಯ ನಾದವನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ದುಃಖದ ಹಾಗೂ ಸುಮಧುರವಾದೊಂದು ಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಘಟನೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಳೆದೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದುದಾದರೂ ಹೇಗೆ?

ಪ್ರತಿ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನಾವು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗಲೂ ಅದನ್ನು ಅವಕಾಶ (ಸ್ಪೇಸ್) ಆಗಿ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು 'ಕಾಲ'ವಾಗಿಯಲ್ಲ ! ಬೆಳಕಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ (ಲೈಟ್ ಇಯರ್ಸ್) ಗ್ರಹಗಳ ನಡುವಣ ಅಂತರಗಳನ್ನು ಗೆಲಿಲಿಯೋನ ನಂತರ ನಾವು ಅಳತೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು 'ಕಾಲಬದ್ಧ'ವಾಗಿಯೂ ನೋಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭೌತಿಕವಾಗಿ ನಾವು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಎದುರಿರುವಾಗ ಮಾತ್ರವಷ್ಟೇ ನಾವದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ್ನೇ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ, ಪುನಃ ಪುನಃ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಗ್ಗಿಸಿ, ಕುಗ್ಗಿಸಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. *ಮೊನಲಿಸ ಬಲಗೈಯನ್ನು ಎಡಗೈ ಮೇಲಿರಿಸಿದ್ದಾಳೋ ಅದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವೋ ಕೂಡಲೆ ಹೇಳಲಾಗುವುದೆ?* ಮೊನಲಿಸಳ ಎಡಗೈ ಬಲಗೈ ಮೇಲಿಳಿಯುವಂತೆ ಥೇಮ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಹಡ್ಸನ್ ಪ್ರಕಟಣೆಯೊಂದರ ಪುಟವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಣ್ತಪ್ಪಿನಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಅಂತಹವುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಾವಿರಾರು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ರದ್ದಿ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನಿಂದ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಸಾಗುಹಾಕಲಾಗಿತ್ತು ಒಮ್ಮೆ ಆಗಸ್ಟ್ ರೊಧಾನನ ''ಚಿಂತಕ'' ('ಥಿಂಕರ್') ಶಿಲ್ಪವು ಬಲಗೈಯನ್ನು ಗದ್ದದ ಕೆಳಗಿರಿಸಿದ್ದಾನೇನೋ ಸರಿ. ಆದರೆ ಆ ಬಲ ಮೊಣ ಕೈ ಭಾಗವನ್ನು ಯಾವ ತೊಡೆ ಮೇಲಿರಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಬಲ ತೊಡೆ ಎಂದು ತಪ್ಪಾದ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವವರೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು 'ನೋಡುವ' ಕ್ರಮವು ಅದನ್ನೇ 'ಸ್ಮರಿಸುವ' ಕ್ರಮದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೋಟ ಹಾಗೂ ಸ್ಮೃತಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಚಿತ್ರವೊಂದರ 'ಕಾಲ'ವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಂತಾಯ್ತು.

ಆಯಾತಾಕಾರದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಫ್ರೇಮಿನ ಪಕ್ಕ ಅಥವ ಮೇಲೆ ಕೆಳಗಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಮನಾಂತರವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯಾಕಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಚಲನೆಯ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ (ಪಿಯರೊ-ಡೆಲ್ಲ-ಪ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಹಾಗೂ ಪಾಲೊ ಉಚೆಲೊ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದರ ಆಕಾರಗಳಂತೆ) ಮತ್ತು ಆ ಆಕಾರಗಳು ರಭಸಯುಕ್ತವಾಗಿ ಅದೇ ಆಯತಾಕಾರವನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ (diagonally) ಭೇದಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ (ಮಿಕಲೆಂಜಲೊ ಹಾಗೂ ರೂಬೆನ್ಸ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ)- ಇವೆರಡನ್ನೂ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆಯು ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಗ್ನ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರಾಕಾರಗಳಿದ್ದರೆ ವೀಕ್ಷಕನ ಗಮನವನ್ನು ಮೊದಲು ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಯಾವ ಆಕಾರ? ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದೊ ಅಥವ ಕಾಮಪ್ರೇರಿತವಾದುದೋ? ಜಾನ್ ಬರ್ಜರ್ ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪುಸ್ತಕ ''ವೇಸ್ ಆಫ್ ಸೀಯಿಂಗ್'' ನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವು 'ಸ್ತ್ರೀ' ಹಾಗೂ ನೋಡುವ ಕಣ್ಣು 'ಪುರುಷ 'ಎಂಬಂತಹ ಭಾವನೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ''ದ ನ್ಯೂಡ್'' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕ ಬರೆದ ಕೆನೆತ್ ಕ್ಲಾರ್ಕ್ ''ನಗ್ನತೆಯನ್ನು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲೂ ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತೇವೆ. ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಗ್ನತೆ ನಮಗಿಷ್ಟವಾಗುವುದು ಕಾಮಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ

ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನು ?" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದ ಗಮನ ಇಂತಹ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಬದುಕಲ್ಲಿ ನಮಗಿಷ್ಟವಾದುದನ್ನು ಸಿಂಪಥಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ (ಕಾಮು, ಚಟ ಇತ್ಯಾದಿ). ಅದೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನಾಕರ್ಷಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು 'ಎಂಪಥಿ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ನೈಜ ಸೇಬು, ಕುರ್ಚಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂಭಾಗ, ಮುಂಭಾಗ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ವೀಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸು ಹೇಗೆ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆಯೋ (ಇದನ್ನು ಗೆಸ್ಟಾಲ್ಟ್ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ) ಹಾಗೆ ಮಾನವಾಕಾರಗಳ (ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ) ಕುರಿತಂತೆಯೂ ನಾವು ಭ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೆ? ಅಪೂರ್ಣ ವೃತ್ತವೊಂದನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ತನ್ನೊಳಗೇ ಪೂರ್ಣ ವೃತ್ತವನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬಿಂಬವನ್ನು ನೋಡಿ ನಾಯಿ ಬೊಗಳುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಅನುಭವಿಸಲು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಸೇಬು, ಮರ, ಮನುಷ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗುತ್ತರ ಬಹು ಮುಖ್ಯ.

ಈ ಲೇಖನದ ಚರ್ಚೆಯು ನೈಜಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ಯವಾದುದು. ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಸೇಬಿನಂತೆ, ಅದರ ಹಿಂಭಾಗ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಸರಳ ಕಲ್ಪನಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಎಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅತಿ ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಸೇಬಿನ ಅಂದಚೆಂದವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೂ ಮನುಷ್ಯನ ಮುಖವನ್ನು (ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ) ನಾವು ಅಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿ ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ವೀಕ್ಷಕನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಯಸ್ಸು, ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುಣಮಟ್ಟ, ಭಾವನೆ, ಮುಖದಾಕಾರ, ವರ್ಣ-ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ,ಇವು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿರದೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ನಮ್ಮ ಒಟ್ಟಾರೆ ವೀಕ್ಷಣಾಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ.

ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖವು ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮೀರಿರುತ್ತದೆ. ತರ್ಕಾತೀತವಾದ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಗುಣ ಅದಕ್ಕೆ ದೊರಕಿರುತ್ತದೆ. ಸೇಬನ್ನು ನೋಡಿಯೂ ನೋಡದಂತೆ ವೀಕ್ಷಕ ಸುಮ್ಮನಿರಬಹುದು. ಅದು ತಿನ್ನುವ ವಸ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮರೆತುಬಿಡಬಹುದು. ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೇಬು ಹಣ್ಣಿನ ರಾಶಿಯಿದ್ದಾಗ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಣ್ಣು ಕಾಯೆಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕ್ಷೀಣವಾಗಬಹುದು. ಅದೇ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಖದ ಚಿತ್ರವನ್ನು , ಯಾವುದೇ ಭಾವನೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಅವನು/ಅವಳು ನಮಗಿಷ್ಟವಾಗುವ ಮತ್ತು ಇಷ್ಟವಾಗದ ಎರಡು ವರ್ಗೀಕರಣಗಳ ನಡುವೆ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಾಗೂ ಮಿಶ್ರ ಭಾವನೆಯನ್ನುಕ್ಕಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ/ತ್ತಾಳೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆ ಭಾವಚಿತ್ರವು ವೀಕ್ಷಕನ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯವಿರುವ ಯಾರಾದರೊಬ್ಬರನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಗುಂಪು ಮೇಲ್ವರ್ಗ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಕೆಳವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂಬ ವಿಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತಲೇ, ವೀಕ್ಷಕನು ಯಾವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುತ್ತಾನೆಯೋ ಆ ವರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ವೀಕ್ಷಕನ ಆ ಗುಂಪು-ಭಾವಚಿತ್ರಗಳ ಕುರಿತಂತೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ.

ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಐದನೇ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಘಟನೆಯೊಂದು ನಡೆಯಿತು. ಸಿನೆಮಾ ನೋಡುವಾಗ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೀಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಜಾಹಿರಾತೊಂದರ ನೆನಪು ಪದೇ ಪದೇ ಉಂಟಾಯಿತಂತೆ. ಅನುಮತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಜಾಹಿರಾತು ತೋರಿಸುವುದು ಆಗ ನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿ ಸಿನೆಮಾದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ, ಆಗಾಗ ಜಾಹಿರಾತೊಂದರ ಎಂಟೆಂಟು ಫ್ರೇಮುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಸಿನೆಮಾದ ರೀಲ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಕದ್ದು ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿತ್ತಂತೆ. ಸೆಕೆಂಡಿಗೆ ೧೬/೨೪ ಫ್ರೇಮ್‌ಗಳು ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುವ ಮಾಯದಲ್ಲಿ ಆ ಎಂಟು ಫ್ರೇಮ್‌ಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತ ಕಣ್ಣಾರೆ ನೋಡಿದ್ದೇವೆಂದು ಎದೆ ತಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವೀಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕೈಕುಲುಕಿ ಹೇಳುವವರೆಗೂ ಆ ಜಾಹಿರಾತೆಂಬ ದೃಶ್ಯ-ವಂಚನೆ ಸರಾಗವಾಗಿ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ !

ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾರೊಂದಿಗಾದರೂ ಮಾತನಾಡುವಾಗ, ಅವರ ದೇಹದ ಇತರ ಅಂಗಾಂಗ ಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಅವರ ಮುಖಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ನೀಡುತ್ತೇವೆ. ನೇರವಾಗಿ ಅವರ ಮುಖವನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸುವಾಗಲೂ, ಆ ನೋಟವನ್ನೆದುರಿಸಲಾಗದೆ ದೃಷ್ಟಿ ತಿರುಗಿಸುವಾಗಲೂ ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚು close up ಗಳಿರುವುದು.

ಸೇಬಿನಂತಹ ಪ್ರಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿತ ಮತ್ತು ಮೇಜು, ಕುರ್ಚಿಗಳಂತಹ ಮಾನವ -ನಿರ್ಮಿತ ವಸ್ತುಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೂ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಮೊದನೆಯ ಪ್ರಕಾರದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ಭಾವುಕವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಿತ ವಸ್ತು, ಮಾಧ್ಯಮ, ಮೇಲ್ಮೈನ ಚಿತ್ರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ (rendering skills) ಸಾಕಷ್ಟು ಗಮನವನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಕಾರವು ***ನಿರ್ಭಾವುಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಈ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವೀಕ್ಷಣೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡುತ್ತದೆ.*** ಆದರೆ ಭಾವಚಿತ್ರ ವೀಕ್ಷಣೆಯು ನೋಡುಗನ ಸಹಜ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ (ಧ್ಯಾನಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ) ಸ್ಫೋಟಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾಧ್ಯಮ, ವರ್ಣ, ಆಕಾರ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಬಳಸಿರುವ ಬಗೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ ಅವುಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪರಿಣಾಮಗಳಾದ, ಭಾವಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಗುಣಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತ.

ನೈಜ ಚಿತ್ರಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿನ ಮೇಜು, ಕುರ್ಚಿ ಮತ್ತು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಂತಹ ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ಕಲಾವಿದನು ದಿನನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲೆದುರಾಗುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವಾಗ, ಪರಸ್ಪರ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಪರಿಭಾವನಾತ್ಮಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಹಜವಾಗಿರುವಂತಹ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ನಂತರದ ವೀಕ್ಷಕ-ಕೃತಿಯ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷದ, ಎರಡು ಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ ನೈಜದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ರಣದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ' ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕಡೆಗೇ (ಅನನ್ಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ) ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಂತರವೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಕಾರವಿದೆ. ಅದು ಸ್ವ-ಭಾವ ಚಿತ್ರಣ (self-portrayal).

ಸೇಬು ಹಾಗೂ ಕುರ್ಚಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಸ್ಫುರಿಸುವ ನಿರ್ಭಾವುಕತೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳ ಕಡೆ ವೀಕ್ಷಕನ ಗಮನ ಹರಡುತ್ತದೆ. ಭಾವಚಿತ್ರ ಪ್ರಕಾರವು ವೀಕ್ಷಕನ ಸಹಜೀವಿಯ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವ, ತನ್ಮೂಲಕ ಆ ಚಿತ್ರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ದೊರಕಿಸುವ ಪ್ರಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾಮಿ ವಿವೇಕಾನಂದರು ಮಹಾರಾಜ ರೊಬ್ಬನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಉಗುಳೆಂದು ರಾಜನ ಸೇವಕನಿಗೆ ಹೇಳಿದಾಗ, ದೊರೆಯೆದುರಿಗಿದ್ದ ಸೇವಕ ಬೆಚ್ಚಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಪ್ರಚಲಿತ ಕಥೆ. ರಾಜನ 'ಚಿತ್ರ'ದಲ್ಲೂ 'ರಾಜ'ನೇ ಕಂಡದ್ದ ಆಸ್ತಿಕ ಸೇವಕನಿಗೆ ಇಂತಹ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳ ಮಾಂತ್ರಿಕ ನೈಜತೆಗೆ ಈ ಕಥೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವ-ಭಾವ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತೆ ಸೇಬು, ಕುರ್ಚಿ, ಮೇಜುಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮದ ಕಡೆಗೇ, ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

ಸ್ವ-ಭಾವ ಚಿತ್ರಗಳ ಅನನ್ಯ ಗುಣವೆಂದರೆ ಅವು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಕಡೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಆತನ ಭೌತಿಕ ಗುರುತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ಹೊರೆ ಹೊತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇಂದು ನಾವು ಕ್ಷಣಕ್ಕೊಂದರಂತೆ, ನಮ್ಮ ಮುಖದ ಫೋಟೊಗಳನ್ನು ನಾವೇ ತೆಗೆಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಭಾವಚಿತ್ರ, ಸ್ವ-ಭಾವ ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರತೊಡಗಿದ್ದಾಗ (೧೪ನೇ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ) ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಮುಖಚಹರೆಗೆ 'ಅಪರೂಪ'ವಾದ ಗುಣವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಇನ್ನೂ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಸಿರಿವಂತರು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. "ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗಿಂತ ರಾಜರು, ಕಲಾವಿದರು ತಾವು ಭಿನ್ನವೆಂದು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಲು ಅವರಿಗಿದ್ದ ಒಂದು ಅಸ್ತ್ರ ಈ ಭಾವ ಅಥವ ಸ್ವ-ಭಾವಚಿತ್ರ" ಎಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಲಾಇತಿಹಾಸಕಾರ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಹೌಸರ್ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಓದಿ: ಆತನ ಪುಸ್ತಕ "**ಸೋಷಿಯಲ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್**").

ಇಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ಸರಳ ಪಾಸ್‌ಪೋರ್ಟ್ ಫೋಟೋಗಳಂತಲ್ಲದೆ ಅಂದಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ಸಹಜವಾಗಿ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆಗಿನ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು, ಭಾವಚಿತ್ರದ ರೂಪದರ್ಶಿಯಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಿಂತಲೂ ಕಡಿಮೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ಸ್ವರೂಪವು ಗ್ರಾಹಕನ ಬೇಡಿಕೆಯಂತೆ ವಿರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಸೇಬಿನ ಚಿತ್ರದ ಹಿಂಭಾಗದ ಕಲ್ಪನೆ, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಭಾಗಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವುದು, ಅದಕ್ಕೊಂದು ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು ಅತಿ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದು- ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸರಳ

ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ, 'ಚಿತ್ರಿತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತಲೂ', ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. *ಭಾವಚಿತ್ರವು ಆಯಾ ರೂಪದರ್ಶಿಯ ನಿಜರೂಪ (ಕಲಾವಿದ ಕಂಡಂತೆ) ಸೃಷ್ಟಿಸದೆ ರೂಪದರ್ಶಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸ್ವತಃ ಮನದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದ ಆದರ್ಶಮಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಆತನನ್ನು/ಆಕೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದ.* ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಂತಹ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾವು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಸೇಬಿನ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾರ್ಮನ್ ಬ್ರೈಸನ್ ಎಂಬ ದೃಶ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತಕನ ವಾದವೊಂದಿದೆ. ಆತ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಥಿರಚಿತ್ರಗಳು (ಸ್ಟಿಲ್ ಲೈಫ್), ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಷ್ಟು (ಹಿಸ್ಟರಿ ಪೈಂಟಿಂಗ್ಸ್) ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹಾಗೂ ಮಾನ್ಯತೆಯೆರಡನ್ನೂ ಪಡೆಯದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಸ್ಟಿಲ್-ಲೈಫ್ ಚಿತ್ರಗಳು (ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ) 'ಅನೊರೆಕ್ಸಿಕ್' ರೋಗದಿಂದ ನರಳುತ್ತವೆ. *ಈ ಅಪಸ್ಮಾರದ ಖಾಯಿಲೆ ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವತಃ ತಾವೇ ತಾವಾಗಿ ಸ್ಟಿಲ್ ಲೈಫ್ ಚಿತ್ರಗಳು 'ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಗಾದ 'ತಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ!* ಈ ರೀತಿಯ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವನ್ನು ಹೈರಾರ್ಕಿ ಅಥವ ಯಜಮಾನಿಕೆ (ಹೆಜಿಮೊನಿಕ್)ಯ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ***ಸ್ವತಃ ಬ್ರೈಸನ್ ಅಮೆರಿಕದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವೊಂದರ ಉಪನ್ಯಾಸಕನ ವೃತ್ತಿ ತೊರೆದು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾ ಕಾಲೇಜೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಾಠ ಹೇಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದಕ್ಕೂ ಇದೇ ಕಾರಣ!*** ಅಂದರೆ ಸ್ಟಿಲ್ ಲೈಫ್ ಚಿತ್ರಪ್ರಕಾರ '(ವಸ್ತು-ಚಿತ್ರರಚನೆ)ವು ತನ್ನ ಅಂಚಿನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೋ ಹಾಗೇ ನಿಜಜೀವನದ 'ದೃಶ್ಯ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದ ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು' ಅನುಭವಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದ ಕಲೆಯ ಚಳುವಳಿಗಾರ ನಾರ್ಮನ್ ಬ್ರೈಸನ್ ! (ಓದಿ: ಮಿಕೆ ಬಾಲ್ ಬರೆದಿರುವ ನಾರ್ಮನ್ ಬ್ರೈಸನ್ ಕುರಿತಾದ ಲೇಖನ, ಪುಸ್ತಕ : 'ರೈಟಸ್ ಆನ್ ಆರ್ಟ್ : ದ ಟ್ವೆಂಟಿಯತ್ ಸೆಂಚುರಿ', ಸಂ : ಕ್ರಿಸ್ ಮುರ್ರೆ, ರೂಲೆಜ್ ಪ್ರಕಟಣೆ, ಲಂಡನ್, ೨೦೦೪, ಪುಟ : ೬೨ರಿಂದ ೬೭).

ಸ್ವ-ಭಾವ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದವು. ಡ್ಯೂರರ್ ಅಥವ ರೆಂಬ್ರಾಂಟರ ಸ್ವ-ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳು ಇತರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಂತೆಯೇ, ಕಲಾವಿದನ ಅಭೀಪ್ಸೆಯಂತೆ ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಮಾರ್ಪಾಡುಗೊಂಡಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರೆಂಬ್ರಾ (Rembrandt) ಶ್ರೀಮಂತನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಪೋಪ್ ಪಾಲನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಡ್ಯೂರರ್ ಕ್ರೈಸ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಐಶಾರಾಮ ಜೀವನದ ಯುವಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

೧೪೯೮ರಲ್ಲಿ ಆಲ್ಬರ್ಟ್ ಡ್ಯೂರರ್ ತನ್ನನ್ನು ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಂಡ, ಜಗತ್ತು ೧೫೦೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಳಯದಲ್ಲಿ ನಾಶವಾಗಲಿದೆಯೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ. ಅದು ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ವೇದ್ಯವಾದಾಗ , ೧೫೦೧ರ ಸುಮಾರಿಗೆ, ಕೇವಲ ಮೂರು ವರ್ಷದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಐಷಾರಾಮಿ ಯುವಕನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಂಡ. ೧೪೯೮ರ ಆತನ ಭಾವಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ವರ್ಷದ ನಂತರದ ಐಷಾರಾಮದ ಸೂಚನೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಂತರದ ಮಾರ್ಟಿನ್ ಲೂಥರನ ಸ್ನೇಹಿತನಾಗಿದ್ದ ಡ್ಯೂರನನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತಾನು ಮೂರ್ಖನಾದೆನೆಂಬ ಭಾವವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಪ್ರಕರಣಗಳ 'ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯ' ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತ ಸೇಬು-ಮೇಜು-ಖುರ್ಚಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ನೋಡಲಾಗಿಲ್ಲ. ಸೇಬಿನ ಚಿತ್ರದ ಕರ್ತೃವಿನಂತಲ್ಲದೆ ಸ್ವ-ಭಾವಚಿತ್ರಗಳ ಕರ್ತೃವಿನ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನಕ್ರಮಗಳು ರೂಪಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಮಗೆದುರಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಲ್‌ಪೋಸ್ಟರನ್ನು ನೋಡಿ, ಅದು ಸೂಚಿಸುವ ಸಿನಿಮಾದ ಕಥಾಸುರಳಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ಸುಳಿದಾಡಿದಂತಿರುತ್ತದೆ ಈ ಕ್ರಿಯೆ.

ವ್ಯಾನ್‌ಗೋನ್ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಆತನ ಪತ್ರಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಹಿಗ್ಗಿಸಲಾಗರುವ ಇರ್ವಿಂಗ್ ಸ್ಟೋನನ **"ಲಸ್ಟ್ ಫಾರ್ ಲವ್", "ಡಿಯರ್ ಥಿಯೋ"**ದಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅವನ ಕುರಿತಾದ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು, ಅವನ ಸ್ವ-ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ತಡೆಗಳನ್ನೊಡ್ಡುತ್ತವೆ ! ಬಹುಶಃ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪ, ಆಕಾರ, ವರ್ಣಮೇಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಬಹುದು. ೧೯೭೦ರಷ್ಟರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋನ ಮರಣದ ನೂರು ವರ್ಷದ ನಂತರದ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನವು ಅದೆಷ್ಟು ಬಲಿಷ್ಠವಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ, ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಈ ಕಲಾವಿದನು ಒಬ್ಬ ವೇಶ್ಯೆಯ ಗೆಳೆತನ ಬಯಸಿದ್ದನೆಂಬ ವಿವರವನ್ನೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ

ಪುಟಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಹಾಕಿಬಿಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿತ್ತೆಂದು "**ದ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋ ಅಸೈನ್‌ಮೆಂಟ್**" ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದ ಕರ್ತೃ ಪತ್ರಕರ್ತನೊಬ್ಬನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ (೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ) ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಒಂದು (ಅ) ನೈಸರ್ಗಿಕ ವಸ್ತು (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸೇಬು) (ಆ)ಒಂದು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ವಸ್ತು (ಕುರ್ಚಿ, ಮೇಜು, ಇತ್ಯಾದಿ) ಮತ್ತು (ಇ) ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದ-ಈ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂರು ವಿಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ಸಮಗ್ರ ವಸ್ತು-ವಿಷಯಗಳಾಗಿ, ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಒದಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಸಹೃದಯ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕ, ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣಗೊಂಡ ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. *ಅವರುಗಳು ಯೋಚಿಸದೆ ಉಳಿದುಬಿಡುವುದೆನೆಂದರೆ, ಹಲವಾರು ಕುಂಚದ ಬೀಸುಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯ ಹೊರರೂಪದೊಳಗೆ ಹುದುಗಿ ಹೋಗಿರುವುದು!* ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಕಲಾವಿದನ ಒಳತೋಟಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆ ಕೃತಿಯ ಅಂತಿಮ ರೂಪು ರೇಷೆಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಿದೆ.

ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದ ಮಾನೆಯು "ಬಾಥರ್" ಎಂದು ಶುರುಮಾಡಿದ ಕೃತಿ '**ಲಂಚಿಯಾನ್ ಆನ್ ದ ಗ್ರಾಸ್**' ಆಗಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಯಿತು. ಜಳಕ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಂಗಸನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲಾದ ಈ ಕೃತಿಯು ಅಂತಿಮ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ, ಆಕೆ ಕೇವಲ ಹಿನ್ನಲೆಯಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾಳೆ. *ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಭೋಜನ ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಲ್ಲದಿರುವ ವೃತ್ತಾಂತವೂ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಷ್ಟೇ. ನೈಜ ಕಲಾವಿದನ ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಸೇಬು, ಕುರ್ಚಿ ಮತ್ತು ಸ್ವ-ಭಾವ ಚಿತ್ರಣದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನೆಪಮಾಡಿಕೊಂಡ ಈ ಲೇಖನದ ಗುರಿಯು, ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಒಂದು 'ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಮದ' ಅಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಆಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ತತ್ವಗಳ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಕೃತಿಯೊಂದು 'ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ 'ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತೇ ನನ್ನ ಗಮನವಿರುವುದು.*

ಸೇಬು ಮತ್ತು ಖುರ್ಚಿ ಮಾನವ-ನಿರ್ಮಿತವಾದರೆ ಸ್ವತಃ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿತ. ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಬೇರೆ, ಅವುಗಳ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ತೆಗೆವುದೇ ಬೇರೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತವೆ. ಫೋಟೋದೊಳಗಿನ ವಸ್ತು-ವಿಷಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಫೋಟೋದಿಂದಾಚೆಗೂ, ಅಸಲಿ ಜಗದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ನಾವು ಸ್ವತಃ ಭೇಟಿ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ.

ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟು ಅದು ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸಂನಷ್ಟು ನೈಜವೆನಿಸಿದರೂ ಸಹ ಜಗತ್ತಿನ ಮತ್ಯಾವುದೋ ಅಂಶವನ್ನು ಛಾಯಾಚಿತ್ರದಂತೆ ನೆನಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸ ಅಂಶವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳಿದ್ದು "**ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಮುಂಚಿನ ಹಾಗೂ ನಂತರದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ**" ಎಂದು. ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಮುಂಚೆ, ಮುಂಚಿನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ 'ತಾನು ಅಸಲಿ, ಸುಲಭಕ್ಕೆ ನಕಲುಗೊಳ್ಳಲಾರೆ'ನೆಂಬ ಒಂದು ಪ್ರಭೆ ಇತ್ತು. ಇದನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ 'ಆರ'(aura) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಛಾಯಾಚಿತ್ರವು ಪಿರಮಿಡ್, ತಾಜ್‌ಮಹಲನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಒಳಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಎಳೆದು ತಂದರೆ, ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಆ ಸ್ಮಾರಕಗಳನ್ನು ಬಗೆದು ತೋರಿಸಿತು, ನಾವು ಆರಾಮ ಖುರ್ಚಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವಾಗಲೇ. ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಲಾವಿದರು ನೀಡಿದ್ದ ನಡೆದಾಡುವ ಕಾಲ್ಗಳ ಪ್ರವಾಸದ ಗುಣವನ್ನು ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಸುಳ್ಳಾಗಿಸಿತ್ತು. ದಿವ್ಯವಾದ ಆ ಜಾಗಗಳ ಅಸಲಿ ಭೇಟಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಛಾಯಾಚಿತ್ರವೊಂದರ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಡಿಜಿಟಲ್ ಛಾಯಾಚಿತ್ರವು ತೆಗೆದುಹಾಕಿತು. ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಮುಂಚಿನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ದಿವ್ಯತೆಯನ್ನು ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ದಿವ್ಯತೆಯನ್ನು ಡಿಜಿಟಲ್ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಒಡೆದುಹಾಕಿದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಧ್ಯಾಯ.

ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಣಾಮ ಎರಡೂ ಒಂದೇ: ಒಂದೇ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಎರಡೆರಡು ಉದ್ದೇಶಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾದವು. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮೊದಲು ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ಗುಣದ್ದಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಛಾಯಾಚಿತ್ರವು ಆ

ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ಗುಣವನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದ ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ''ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ನೈಜ 'ಚಿತ್ರ'ಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದಾದರೂ ಏಕೆ?'' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಆಗ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ಛಾಯಾಚಿತ್ರವು ಟೆಲಿವಿಷನ್ನಿನಂತೆ ಅತ್ತ ದಾಖಲಾತಿಯ (ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ) ಯಂತ್ರವೂ ಆಯಿತು. ಇತ್ತ ಸ್ವತಃ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಯೂ ವರ್ತಿಸತೊಡಗಿತು. ಸಿನೆಮಾವೊಂದನ್ನು ಟಿ.ವಿ. 'ಮೂಲಕ' ತೋರಿಸುವುದು ಬೇರೆ, ಟಿವಿಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ 'ಟಿ.ವಿ.- ನಿರ್ದಿಷ್ಟ' ಟೆಲಿಸಿನೆಮಾ ತಯಾರಿಸುವುದು ಬೇರೆ. ಟೆಲಿಫಿಲ್ಮನ್ನು ಸಿನೆಮಾ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತರಿಸಲಾದೀತೆ?

ಚಿತ್ರಕಲೆ-ಛಾಯಾಚಿತ್ರ-ಟಿ.ವಿ.ಯ ಈ ವಂಶವೃಕ್ಷ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಡಿಜಿಟಲ್ ಜಗವು (ಹೈಪರ್‌ಟೆಕ್ಸ್ಟ್) ಮುಂದುವರೆಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅಂತಹುದೊಂದು ಏಕತ್ರ ನೈಜ ಜಗತ್ತನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಆ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ತಾಕತ್ತನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗೊಡ್ಡಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಹಳೆಯ ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪಿನ ಫೋಟೋವನ್ನು ವರ್ಣಮಯವಾಗಿಸಿ ನೆನಪಿರದ ನಮ್ಮ ಅಜ್ಜ-ಅಜ್ಜಿಯರ ಮುಖವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಬಿಟ್ಟು, ಅವರುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗಿದ್ದ ಮಸುಕು ನೆನಪಿನ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುವ ತಾಕತ್ತಿದೆ ಡಿಜಿಟಲ್ ಜಗತ್ತಿಗೆ. *ಮುರಿದುಬೀಳುತ್ತಿರುವ ವಿಮಾನದಿಂದ, ಸಾಯುವ ಕೆಲವೇ ಕ್ಷಣಗಳ ಮುನ್ನ ಶಾಲಾ ಶಿಕ್ಷಕನೊಬ್ಬ ತೆಗೆದ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮಾನದೊಳಗಿನ ಜನ ಹೊರಗಿನ ಗಾಳಿಗೆ ಸಿಲುಕಿ ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಘೋರ ದೃಶ್ಯಗಳ ಡಿಜಿಟಲ್ ದೃಶ್ಯವು ಆ ಘಟನೆಯ ಅಸಲಿತನವನ್ನೇ ಅನುಮಾನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕ್ಯಾಮೆರ ಮತ್ತು ಉಪಾಧ್ಯಾಯ-ಫೋಟೋಗ್ರಾಫರ್ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಶವಾದರೂ ಉಳಿದಿದ್ದ ಮೆಮೊರಿ ಚಿಪ್ಪಿನಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾದ ದೃಶ್ಯವಿದೆಂದು ಬಟ್ಟೆಯಾಗಿ ಬರುವ ಇ-ಮೇಲ್ ಪ್ರಸರಿಸುವ ಸುದ್ದಿಯ ಅಸಲಿತನದ ಅನುಮಾನವು ನಮಗೆ ನಿರಂತರವಾದುದು!*

ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನೈಜಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮ ಅಥವ ನೈಜತೆಯ ಚಿತ್ರಣದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಅಸಮಾಧಾನದಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಲಾರವು. ಯುರೋಪ್/ಅಮೆರಿಕದಾದ್ಯಂತ ಬೀದಿಬೀದಿಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವ ರಕ್ಷಣಾ ಕ್ಯಾಮೆರಗಳು ನಮ್ಮೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ನೋಡಿರದ್ದನ್ನು ಮೂಡಿಸಿ (ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನ ಜೋಡಿ ಕಟ್ಟಡಗಳ ವಿನಾಶ, ಮಕ್ಕಳ ಅಪಹರಣ ಇತ್ಯಾದಿ) ಸುಮ್ಮನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. *ಯಾವುದನ್ನು ಇದೇ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸತ್ಯ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಇದೇ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂದು ನಾವು ನಂಬುವಂತಿಲ್ಲವೆಂಬ ಗಟ್ಟಿ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿವೆ.* ಆ ಸಿ.ಸಿ.ಟಿ.ವಿ. ಕ್ಯಾಮೆರಗಳು ಕಳೆದೆರಡು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವಿಷಯಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. 'ಇದು ಚಿತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ'ವೆಂಬಷ್ಟು ಅಸಮಾಧಾನ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಹುದನ್ನೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಎಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪುವಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ತಲುಪಿದ್ದೇವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನೋಟಕ್ಕೆ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಸೌಲಭ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ತಾಂತ್ರಿಕ-ನೋಟ ಕ್ರಮಗಳೇ ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಾದಕ್ಕಿಳಿದಾಗ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ರೂಪುರೇಷೆಯೇ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದೆ. ಹುಳು ಚಿಟ್ಟೆಯಾದಂತಿದು. ತಾಂತ್ರಿಕ ನೋಟ ಕ್ರಮಗಳೇ (ಕ್ಯಾಮೆರ, ವೆಬ್ ಪ್ರಪಂಚ, ಡಿಜಿಟಲ್ ಸೌಲಭ್ಯ, ಕಾವಲು - ಕ್ಯಾಮೆರ ಇತ್ಯಾದಿ) ಸ್ವತಃ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿವೆ ಇಂದು. ಅಂದರೆ ನೋಟ ಮತ್ತು ವೀಕ್ಷಿತ ದೃಶ್ಯ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಆದಾಗ 'ದೃಶ್ಯಕಲೆ' ಎಂಬುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಆಂಥ್ರೊಪಾಲಜಿ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾತನವಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂಬುದು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ.

(೬ನೇ ಕಲಾಮೇಳದ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ನನ್ನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖನದ ಕನ್ನಡ ರೂಪಾಂತರದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ ೧೯೯೩)

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಈ ಎರಡು ಪದಗಳ ಅರ್ಥಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುವಂತಹದ್ದು. ಸಮಾಜ ಎಂದರೇನು, ಅದರೊಂದಿಗೆ ಕಲೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳೇನು ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸುವ ಮುನ್ನ ಕಲೆ/ಸಮಾಜ ಎರಡನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಕಲೆ, ಅಭಿರುಚಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಸಮಾಜ-ಇವು ಹೆಚ್ಚು ನಿಗೂಢವಾಗುತ್ತ ಸಾಗುವ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪದಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಎಂಬ ಸಂಬಂಧವೇ ತೀರ ಗೊಂದಲಗೊಳಿಸಬಲ್ಲದು. ಆದರೂ ಒಂದು ಮಿತಿಯೊಳಗೆ, ಆ ಮಿತಿಯ ಮುಚ್ಚಿಡಬಲ್ಲ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಅರಿವಿದ್ದೇ ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಂತೆ, ಕಲೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ಸಮಾಜ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರಬಲ್ಲ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಬಯಸುವೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜವೆಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಜ್ಞರು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಮಾತು, ಕೃತಿ, ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಒಂದಂಶವಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವೆರೆಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನ ಅಥವ 'ಕಲೆಯು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಭಾಗ' ಎಂಬ ಕ್ಲೀಷೆಗಳು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿವೆ. ''ಸಮಾಜವೇ ಕಲೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ'' ಎಂಬ ಕಲಾವಿದರ್‍ಯಾರೂ ಹೇಳಿರದ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಸಮಾಜ' ಮತ್ತು 'ಕಲೆ' ಎಂಬ ಎರಡೂ ಪದ-ಅರ್ಥಗಳು ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೃತಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದಂತಹದ್ದು, ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು 'ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟ್' (ನಿರ್ಮಿತಿ) ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಚಿರಂತನವಾದುದನ್ನು ಬದಲಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ನಿರ್ಮಿತಿಯು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬದಲಾಗಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವಂತಹದು. ಹಾಗೂ ಬದಲಾಗದೆಂಬ ಆರಂಭಿಕ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡದ್ದು !

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವೆಂಬ 'ನಿರ್ಮಿತಿ'ಯು ಹುಟ್ಟುವ ಮುನ್ನ, ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ಮುಂಚೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಲಾ-ದೃಶ್ಯಾಂಕಗಳೆಂದೂ (ಆರ್ಟ್ ಇಮೇಜರೀಸ್), ನಂತರದ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳಾದ ಸಹಿಯುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಕಲಾಕೃತಿ'ಗಳೆನ್ನುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಹೆಚ್ಚೂ ಕಡಿಮೆ ಶೈಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರ.

ನಾವೀಗ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜವು ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುವ, ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರುವ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ, ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೂ ವಾಹ್ ಎಂದು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಉದ್ಗರಿಸುವ (ಟಿ.ವಿ. ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ನಡೆಯುವಾಗ ಕ್ಯಾಮರಾ ತಮ್ಮ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿದಾಗಷ್ಟೆ ಕೃತಕವಾಗಿ ತಲೆದೂಗುವ ಟಿ.ವಿ. ಸ್ಟುಡಿಯೋದೊಳಗಿನ ವೀಕ್ಷಕ ಮಹಾಶಯನಂತೆ) ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ಸಮಾಜ ಎಂದು ಕರೆಯೋಣ. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಎಂದರೇನು, ಅವರ ಕಲಾನುಭವಗಳೇನು ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸಿ ನೋಡೋಣ.

ಕಲಾವಿದರು ತಮಗಿಂತಲೂ ಬುದ್ಧವಂತರಾದ ಮಂದಿ. ತಮಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬದುಕಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲರು ಎಂದು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಹುಶಃ ಅಂತಹ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಈತ ಬೆರೆಯಲಾರ. ಬೆರೆತರೂ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಇಂತಹ ಕಲಾವಿದರ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು 'ಮೈನ್‌ಸ್ಟ್ರೀಮ್ ಆರ್ಟ್' (ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆ) ಎಂದೋ, ಆರ್ಟ್ ಮೂವೀಸ್ ಎಂದೋ, ವಿಂಗಡಿಸಿ ದೂರ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದರ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ಸಾಮಾನ್ಯನು ಎಷ್ಟೇ ಗೌರವಿಸಿದರೂ ಈತನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುವುದು ರವಿವರ್ಮ, ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತರ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು.

ಹೀಗೆ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನು ಒಂದು ರೀತಿಯ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ ನರಳುತ್ತಾನೆ. ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲರಂತೆ ತಾನೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬಲ್ಲೆ ಎಂದು ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಗೌರವಿಸುವಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಲೆ ಈತ ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ನಾಲಿಗೆಯ ರುಚಿಗಾಗಿ ತಿನ್ನುವ ಆಹಾರ ಬೇರೆ, ಜೀರ್ಣವಾಗುವ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಊಟ ಬೇರೆ.

ಹೀಗೇಕಾಗುತ್ತದೆ? ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಎಂಬ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಕಿ ನೋಡಿ. ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನ ದೈನಂದಿನ ಕಲಾನುಭವಗಳೇನಿರಬಹುದು ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಆವನ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬಹುದೇನೋ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನು (ಅ) ತನ್ನ ಮನೆ (ಆ) ಆಫೀಸು ಹಾಗೂ (ಇ) ಹೊರಗಿನ ರಸ್ತೆಗಳು ಎಂದು ಮೂರು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿದಿನವನ್ನು ವ್ಯಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಮನೆ ಬಾಡಿಗೆಯದಿರಲಿ, ಸ್ವಂತದ್ದಿರಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಅವನದೇ ಆದ ಆತ್ಮೀಯ ಜಾಗಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿಬಿಟ್ಟರೂ ಆತ ಚಡಪಡಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತೇ ಆತ ಓದಬೇಕು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಪ್‌ನಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಫಿ ಸೇವಿಸಬೇಕು, ಹೊಸದಾಗಿ ಡಿಪಾರ್ಟ್‌ಮೆಂಟಿನ ಹೆಡ್ (ಹೆಡ್ಡ)ನಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ಸುಮ್ಮನೆ ರಿಸ್ಕ್ ಯಾಕೆ ಎಂದು ವಾಸ್ತು ಪ್ರಕಾರ ಟೇಬಲ್ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ, "ಏಳು ಮಂದಿಗೆ ಈ ಎಸ್ಸೆಮ್ಮೆಸ್ ಕಳಿಸದಿದ್ದರೆ......" ಎಂಬ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯ ಎಸ್ಸೆಮ್ಮೆಸ್ಸನ್ನು ರಿಸ್ಕ್ ಬೇಡವೆಂದು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಫಾರ್ವಾರ್ಡ್ ಮಾಡಿ ಕಳಿಸಿಬಿಡುವಂತೆ ಇದು. ಹೊಸಬನೊಬ್ಬ ಈ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಮನೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ, ಸಾಮಾನ್ಯನು ತನ್ನ ಮನೆಯನ್ನು ತನಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮನೆಯ ಫೀಲ್ ಎಂದೆವಲ್ಲ, ಅದೂ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವೇ, ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನಿಗೂ ಆತನಿಗೂ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೊಂದಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯನು ತನ್ನ ದೈನಂದಿನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಬಲ್ಲನಷ್ಟೆ ಕಲಾವಿದನಂತೆ ಪದಗಳ, ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಾರ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ಅಪಾರವಾದ ಉದಾರೀ ಗುಣ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

* * *

ಗಂಭೀರ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗಲೆಲ್ಲ ನಾವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬಿಡುವು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದು ಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನವಿರಲಿ, ಸಿನಿಮಾ ಆಗಿರಲಿ, ನಾಟಕವಿರಲಿ ಅದನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಂದು/ಎರಡು/ಮೂರು ಬಾರಿ ನೋಡಿ ಚರ್ಚಿಸ ಹೊರಡುತ್ತೇವೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗಲಂತೂ ಒಂದು ಸಲ ನೋಡುವುದು ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಕಾಲದ ಮಿತಿಯು ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಮುಂದೆ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷ ನಿಂತಿದ್ದರೂ ಅದು ಒಂದು ಬಾರಿ ನೋಡಿದಂತೆ, ಒಂದು ಗಂಟೆ ಕಾಲ ನಿಂತಿದ್ದರೂ ಅದು ಒಂದು ಬಾರಿ ನೋಡಿದಂತೆಯೇ! ಕಾಲಬದ್ಧ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಬದ್ಧ ಕಲೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಸರಳ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹರಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ. ಹೀಗೆಂದು ಬರೆಯುವವರು ಸಹ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂದರೆ 'ಅವನು' ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ/ಳೆಯೇ ಹೊರತು 'ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯಳು' ಎಂದು ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಸರಳ ವಿಂಗಡನೆಗಳೊಳಗಿ ನಿಂದಲೇ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಲಿಚ್ಛಿಸುವುದು, ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸರಳ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳೊಳಗೆ ಇರಲು ನಿರಾಕರಿಸುವುದೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಗುಣಲಕ್ಷಣ! ತಪ್ಪು ತುದಿಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗ ದಿರುವುದು, ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಗಂಭೀರವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಗಂಭೀರ ಕಲಾವಿದರು ಭಾವಿಸುವುದು!

ಆದರೆ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನು ಈ ಗಂಭೀರ/ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಗಂಟೆ ಕಾಲ ನಿಂತು ನೋಡಬಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಆದಿಮೂಲಂ ಅಥವ ಅರ್ಪಿತಾ ಸಿಂಗ್‌ರ ಕೃತಿಗಳಿದ್ದರೆ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಹಾಕಿ ಹೊರಬರಬಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಕರ್ತೃಗಳ ಹೆಸರನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದ ಆತ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡುವ ರೀತಿಯೂ ವಿಚಿತ್ರ. ಸ್ನೇಹಿತರ ಮನೆಯ ಟಿ.ವಿ.ಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಆರಂಭ ಭಾಗ, ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಸಿನಿಮಾದ ಮಧ್ಯಭಾಗ ನೋಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಂತ್ಯ ನೋಡುವ ಮುನ್ನವೇ ಚಾನೆಲ್ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಇನ್ನೂ ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾದುದು ಏನಾದರೂ ಇದೆಯೇ ಎಂದು ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಇದೊಂದು ಅತಿ ಸರಳಾವಾದ ವಿಷಯ : ಏನೆಂದರೆ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಾನಾಗಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ತಾವಾಗಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆತ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ, ಗಂಭೀರವೆಂಬ ವಿಶೇಷಣ ಹೊತ್ತ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಅನುಭವಗಳು ತುಂಡುತುಂಡಾದುದು (ಫ್ರಾಗ್ಮೆಂಟರಿ). ಅದಕ್ಕೊಂದು

ಸಮಗ್ರ ರೂಪ ಕೊಡಲು ಆತ ಅಸಹಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ/ಳೆ. ಅಥವ ಆದರ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಆತನಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವೇನೋ. *ಹೀಗೆ ನಾನು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗಲೂ ಗಂಭೀರ ಕಲಾವಿದರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಆತನ ಅಳತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಯೇ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಕಾಡದಿರದು.* ಏಕೆಂದರೆ ಗಂಭೀರ ಕಲಾವಿದ, ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ-ಇಬ್ಬರೂ ಸೇರಿರುವ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತವೇ ಒಂದು ಸಮಾಜ ಆಗಬಲ್ಲದು. ಆದರೆ ಸಂಖ್ಯಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನದೇ ಬಹುಮತ. ಗುಣಮಟ್ಟವು ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ತಲೆಬಾಗದಿರುವುದೇ ಗಂಭೀರ ಕಲೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣ. ''ಬಹುಮತಕ್ಕೆ ತಲೆ ಇದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ. ಆದರೆ ತಲೆ ಇರುವವರು ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ತಲೆ ಬಾಗಲೇ ಬೇಕು'' ಎಂದು ಬೀ Chi ಹೇಳಿದ್ದೂ ಇವರನ್ನು ಕುರಿತೇ ಆಗಿದೆ. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಲೆಯು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುವ ಒಂದೆರಡು ಅನುಮಾನಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನಾನಿಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಮಾಜವೇ ನಿರಂತರವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಜೀನ್ ಬೌದ್ರಿಲಾರ್ಡ್ ತನ್ನ **''ಎಕ್ಸ್‌ಟೆಸಿ ಆಫ್ ಕಮ್ಯುನಿಕೇಷನ್''** ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಸಮಾಜ, ಕಲೆ--ಇವುಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ:

ಇಂದು ಕಾರಿನ ಒಡೆಯನಾಗಿರುವುದು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ವಿಷಯವಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ದೇಹದ ಒಂದು ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವೇ ಕಾರು ಅಥವ ಬೈಕು (ಬೆಂಗಳೂರಿಗರಿಗೆ ಇದು ತುಂಬ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ). ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ವಾಹನ ಚಲಿಸುವಾಗ ಮತ್ತು/ಅಥವ ಕಂಪ್ಯೂಟರಿನಲ್ಲಿ ಮೋಟಾರು ರೇಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ನೈಜತೆಯೊಂದಿಗೆ (ವರ್ಚ್ಯುಯಲ್ ಜಗತ್ತು) ದೇಹವು ಬೆರೆಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಘಂಟೆ ಕಾಲ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್- ವಿಡಿಯೋ-ಗೇಂ ಆಡಿದ ಕೂಡಲೇ ರಸ್ತೆಗಿಳಿದರೆ ಇದರ ಪೂರ್ಣ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಕ್ಷರಶಃ ಇಂದು ನಾವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಸೈನ್ಸ್ ಫಿಕ್ಷನ್‌ನಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಚಂದಮಾಮನೊಳಗೆ ಅಜ್ಜಿ ಕುಳಿತು ಕಡಲೆಕಾಯಿ ಮಾರುತ್ತಿರುವ, ಅಥವ ಮೊಲವೊಂದರ ಇರುವಿಕೆ ಇಂದು ಮಾಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಚಂದ್ರನ ಮೇಲೆ ಅಕ್ಷರಶಃ ಹೋಗಿ ಈ ಮಿಥ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಂದದ್ದಾಗಿದೆ.ಅಲ್ಲಿ ಅಜ್ಜಿ ಕಡ್ಲೆಕಾಯಿ, ಮೊಲಗಳೆಲ್ಲ ಗಟ್ಟಿ ಬಂಡೆಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿವೆ!

* * *

ಚಕಚಕನೆ ಟಿ.ವಿ. ಚಾನೆಲ್ ಬದಲಿಸುವ ವಿಪರೀತ ಹುಚ್ಚಿನವರು ಸಿನೆಮ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅವರ ಕೈಗಳು ರಿಮೋಟಿಗಾಗಿ ತಡಕಾಡುತ್ತವೆ. ಇಂದಿನ ಜಗತ್ತು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ-ಕಥೆಯಂತಾಗಿದೆ (ಸೈನ್ಸ್ ಫಿಕ್ಷನ್) ಎಂದು ಇಂತಹ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕುರಿತೇ ಇರುವುದು ಬೌದ್ರಿಲಾರ್ಡ್‌ನ ವಾದ.

ನಂಜನಗೂಡು, ದಾವಣಗೆರೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಕಂಡುಬರುವಂತಹ ಸೈನ್‌ಬೋರ್ಡ್ ಪೈಂಟರ್‌ನ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚುವ ನೂರಾರು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಡಿಜಿಟಲ್ ಜಾಹಿರಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೌದ್ರಿಲಾರ್ಡ್ ಇದನ್ನು ಪೋರ್ನೋಗ್ರಫಿಯಂತೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಪೂರ್ಣತೆಯಭಾವ ದೊರಕಿಸದಿರುವುದು ಬೃಹತ್ ಜಾಹಿರಾತು ಹಾಗೂ ಪೋರ್ನೋಗ್ರಫಿಯ ಮೂಲಭೂತ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಇದೊಂದು ಅಸಹ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬೌದ್ರಿಲಾರ್ಡ್.

ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಬದುಕು ಈ ಸೈನ್ಸ್‌ಫಿಕ್ಷನ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಂಧಿ. ಲಾ ವೆಗಾಸ್, ಡಿಸ್ನಿಲ್ಯಾಂಡ್- ಡಿಸ್ನಿವರ್ಡ್, ವಾಟರ್‌ವರ್ಲ್ಡ್- ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜಾಗವೆಂಬುದಿಲ್ಲ. (ಓದಿ : ಉಂಬರ್ಟೋ ಇಕೋನ ಲೇಖನ '' ದ ಸಿಟಿ ಆಫ್ ರೊಬೋಸ್'', ಕನ್ನಡ ಆವೃತ್ತಿ, ಕಲಾವಾರ್ತೆ ಸಂಚಿಕೆ ೭೪, ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ೨೦೦೬, ಬೆಂಗಳೂರು) ಅದು ಎಲ್ಲೆಡೆ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಹರಿಕಾರನೇ ಆತ/ಕೆ. ಗಂಭೀರ, ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆ ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸಲಾಗುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಸಹ ಈ ಸೈನ್ಸ್‌ಫಿಕ್ಷನ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತುಹೋಗುತ್ತವೆ-ಆದರೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಿಯಮಗಳ ಅನುಸಾರ.

ಹೀಗಿರುವಾಗ ಕಲಾವಿದನ ಹೊಣೆಯು, ಹೊಣೆಗೇಡಿತನದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳು: ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಯುವ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯನು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಅತಿ ಕಡಿಮೆ.

ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತರ ಕೃತಿಗಳಾದರೆ ಆತ ತೀರ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಇಂದಿನ ಯುವ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕೃತಿಗಿಂತಲೂ ಪಂಡಿತರ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವೇ? ಅಲ್ಲವೆಂದೇ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಪಾಲು ಕಲಾವಿದರೂ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ?

ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಇಷ್ಟೇ: ಕಲಾವಿದ, ಕಲೆ, ನೋಡುಗ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಸೇರಿ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಹೃದಯಿ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ/ಕೊಳ್ಳಬಯಸುವ ವೀಕ್ಷಕ lip service ಗಾಗಿಯೋಎಂಬಂತೆ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವರು ಮೆಚ್ಚುವಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಆಯ್ಕೆಯು ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್, ಕುರೋಸಾವ, ಮಣಿಕೌಲ್‌ರ ಸಿನೆಮಾಗಳು 'ಅಪರೂಪದ ಸಿನೆಮಾಗಳು' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ, ನಾವುಗಳು ಜೋಗಿ, ಕಾದಲ್, ಮುಂಗಾರುಮಳೆಗಳಲ್ಲೇ ನೆನೆಯುವುದೇಕೆ? ೧೯೫೩ರಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಸಿನೆಮಾವೊಂದು ಆ ವರ್ಷದ ಮೂರನೆಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಆಯ್ಕೆಯಾದದ್ದು ಈಗ ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿರುವ ಅಕಿರ ಕುರೋಸವನ ಸಿನೆಮಾ ''**ಸೆವೆನ್ ಸಮುರಾಯ್**''!

ಒಟ್ಟಾಗಿ, ಕಲೆಯ ರಸಾಸ್ವಾಧನೆ ಕುರಿತಂತೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪಂಡಿತ-ಪಾಮರರ ನಡುವಿನ ಕಂದರ ವಿಪರೀತ ಆಳವಾದುದು. ಒಂದೆಡೆ ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಕಲಾಕೃತಿ ರಚಿಸುವವನು ಜನರನ್ನು ಮುಟ್ಟಲಾರ. ***ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸಂವಹನದ ತೊಡಕು ಎಂಬುದು ನಿರಂತರವಾದುದು.*** ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ತನಗೆ ಸರಳವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದ, ಆದರೆ ಮನದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಮಿಂಚನ್ನು ತುಳುಕಿಸುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಆಂತರ್ಯವನ್ನು ಅರಿವ ತವಕ ಮತ್ತು ವ್ಯವಧಾನ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗಿಲ್ಲ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿಯೇ ಗಂಭೀರ ಕಲೆ, ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ''ಜನಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ತಲುಪುವ' ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾಸಂವಾದದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹಲವಾರು ಜನ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಲೇಖನವು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ , ಕೆಲವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಹಳ್ಳಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದರೆ ಆಳಿಗೊಂದು ಕಲ್ಲೆಂಬಂತೆ ಅವಾಚ್ಯ, ಅಂಚಿನ ಕಲೆಯಾದ ದೃಶ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ, ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅದು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬ ಬಗೆಗಿನ ಗೊಣಗಾಟ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲೋ ಒಂದೆಡೆ ದೃಶ್ಯದೊಳಗಿನ ವಾಚ್ಯಾಂಶದ ಅಧಿಪತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒತ್ತು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು :

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೊಳಗಿನ 'ದೃಶ್ಯ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಭೀತಿ ತುಂಬಿದೆ. ಅದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಅದೇ ದೃಶ್ಯದೊಳಗಿನ ವಾಚ್ಯಾಂಶದ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ನೀಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ದೃಶ್ಯದ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಅನಿಸಿಕೆ-ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ತಿರುಚಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ, **''ನಮ್ಮ ಅಳತೆಯನ್ನು ಮೀರಬಾರದ ದೇವರೇ ಈ ದೃಶ್ಯಕಲೆ !''**

ಇದೂ ಒಂದು ಸಂಕ್ರಮಣ ಸ್ಥಿತಿ....

(ಸಂಯೋಜಿತ ಕಲಾ ತಂಡವು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ 'ಕಲಾಚೇತನ' ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ (೧೯೯೫) ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡಪ್ರಭದ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ (೧೯೯೯) ಮತ್ತು ಇದು ಮೊದಲಿಗೆ ಡಾ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿಗೌಡರು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಕಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾದ ಪ್ರಬಂಧ (೧೯೯೩)).

ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲೆ : ಭಾರತೀಯ ಸ್ತ್ರೀ ದೇಹದ ಬಾಹ್ಯರೂಪದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರದ ನಿಲುವುಗನ್ನಡಿ

ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ದೈನಂದಿನ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯತಃ (ಫಂಕ್ಷನಲ್) ಕಾರ್ಯ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಭೌತಿಕ ಆಸ್ತಿಯಾಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕುತೂಹಲಕರ. ಅದರ ನಂತರ ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಒಂದರಿಂದ ಮೂವತ್ತೊಂದರವರೆಗಿನ ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಗರವಾಸಿಗಳು, ವರ್ಷ ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೆ ಅವುಗಳ ಶ್ರಾದ್ಧ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಗರಗಳಲ್ಲೇ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುವುದು ಏಕೆಂದರೆ, ಅವರು ತಮ್ಮ ವಾಹನಕ್ಕಿಂತಲೂ ತಮ್ಮ ಕೈಗಡಿಯಾರಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಸವಾರಿ ಮಾಡುವುದು ಹೆಚ್ಚು. ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವರ್ಷದ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಅನ್ನು ಇದೇ ವರ್ಷದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತೆಗೆದು ಹಾಕಿಬಿಡಬೇಕೆಂಬ ಅವಸರ, ಹಠ ಎರಡೂ ಇಲ್ಲ. ***ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಪ್ರೆಸ್‌ಗಳು ನಗರದಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕೂ ನಗರದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳು ಬೇಗ ಬೇಗ ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೂ, ಅಂದರೆ ಹಳೇ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಶೀಘ್ರ ಮರಣಯಾಗಿರುವುದಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.***

ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಎಷ್ಟೇ ಆಗಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ. ಕಾಲಾಂತರದಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಮುನಿಸಿಕೊಂಡ ಪದಗಳಿವು--'ಜನಪ್ರಿಯ' ಹಾಗೂ 'ಕಲೆ'. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಗರೀಕೃತ ಜನಪ್ರಿಯ ದೃಶ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತೀಕರಣದ ರಾಜಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಶೀಘ್ರಮರಣಿ ಗುಣವನ್ನು ನಗರೀಕರಣದ ಪರಿಧಿಯ ಒಳಗೂ ಕಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತಿದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಅನುಭವದೊಳಕ್ಕೆ ಈ ರಾಜಕಾರಣದ ಪ್ರವೇಶವು ಭಿನ್ನ ಸಂವಾದವೊಂದನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ವರ್ಷದ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ಹಿಂದೆ ಹಳೆಯ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳನ್ನೂ ತೂಗುಹಾಕಲಾಗುತ್ತದೆ, ***ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಸೂರಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಇತಿಹಾಸದ ಮೇಲೆ ನಾವು ಕುಳಿತು ವಿಜೃಂಭಿಸುವಂತೆ.*** ಕಾಲವು ನಗರದಿಂದ ಗ್ರಾಮದ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುವಾಗ ನಿಧಾನಗೊಳ್ಳುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದರೂ ಸಹ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಚಿತ್ರೀಕೃತ ಭಾಗವು ಮಾತ್ರ ದೀರ್ಘಾಯುಷಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದೊಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯ. *ಸರಿದ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಮುದಿಯಾಗುವ ದೃಷ್ಟಿಯ ವಾಸ್ತವದ ಜೊತೆಗಿರುವ ನೆನಪು ಮಾತ್ರ ಕಾಲಾತೀತವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಬಲ್ಲದೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವುದೇ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವ.*

ಗಂಭೀರವೆನಿಸುವ ಹೆಜಿಮೊನಿಕ್ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಲ್ಲದ, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು 'ಸೇಂದ್ರಿಯ' ಅಥವ 'ಸೆನ್ಸುಯಲ್' ಗುಣವೊಂದಿದೆ. ಮುಂಚಿನ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯ ಗುಣವೊಂದನ್ನು ಎರಡು ಬಾರಿ ಸೂಚಿಸಲು ಕಾರಣವಿದೆ. ಈ ಸೇಂದ್ರಿಯ ಗುಣದಿಂದಲೇ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರನ್ನು ಗಂಭೀರ ಕೃತಿ ನಿರಾಕರಿಸಿತೆ? ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ಲಿಂಬೋರ್ಗ್ ಸೋದರರ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಚಿತ್ರಗಳಿರಬಹುದು, ಜಪಾನಿಯರ ೧೭ನೆ ಶತಮಾನದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ 'ಉಕಿಯೋ-ಇ' ಎಂಬ ಮರದಚ್ಚಿನ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳಿರಬಹುದು ಅಥವ ಎಷರನ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಸರ್‍ರಿಯಲ್ ಎಚ್ಚಿಂಗ್ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳಿರಬಹುದು. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಜಪಾನಿನ ಬೀದಿ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳಾಗಿ ಮಾರಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ 'ಉಕಿಯಾ - ಇ' ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳನ್ನು - ನೆನೆದು ತಾರೆಯರ ಪೋಸ್ಟರ್‌ಗಳನ್ನು ಇಂದು ನಾವು ಯಾವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೋ ಆ ಕಾರಣಕ್ಕೆ - ಮಾರಾಟಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಇಂದಿಗೂ, ಗಂಭೀರ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದ ಒಳಗೂ ಉಕೆಯೋ-ಇ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳ ಮುದ್ರಣ ಗುಣಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮರ್ಯಾದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕಿರುವ ಅನುಭವವನ್ನೇ ತರ್ಜುಮೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣದ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯದಲ್ಲಿ ಲೈಂಗಿಕಾನುಭವದ ವಿಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳನ್ನಾಗಿ ತರ್ಜುಮೆ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಉಕೆಯೊ-ಇ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳನ್ನು ಫ್ರೆಂಚ್ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟರು ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು. ಅಲ್ಲೊಂದು ಕಣ್ಣ ಪಾಪೆಗೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವಾದವೊಂದಿದೆ. ಮೊನಲಿಸಳಲ್ಲಿ ಆ ದೃಷ್ಟಿ-ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವಾದವಿಲ್ಲ. ವೀಕ್ಷಕನು ಯಾವ ಭೌತಿಕ ಅಂಗವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉದ್ದೀಪಿಸದ ನಿಗೂಢತೆಯೇ ಆ ಮೊನಾಲಿಸಾಳಲ್ಲಿರುವ ವಿಶೇಷತೆ.

* * *

೨೦ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರವಿವರ್ಮನ ಮುದ್ರಣ ಶಾಲೆಯ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳು, ಉಕಿಯೋ-ಇ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮುಖೇನ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ 'ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್' ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಭಾವದ ಅನನ್ಯತೆ ಹೀಗಿದೆ. 'ಉಕಿಯೋ-ಇ' ಮೂಲತಃ ಮರದ ಎಚ್ಚಿಂಗ್ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮರವೊಂದನ್ನು 'ಉದ್ದುದ್ದ' ಕಡಿದು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ವುಡ್‌ಕಟ್ (ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಮುದ್ರಣ ತಂತ್ರ, ನಮ್ಮ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪ್ರಖ್ಯಾತ) ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮರವೊಂದನ್ನು ಅಡ್ಡಡ್ಡ ಕತ್ತರಿಸಿದರೆ ಅದರೊಳಗಿನ ಟೆಕ್ಸ್‌ಚರ್‌ಗಳ ತುದಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಹಲಗೆಯ ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವಂತಾಗಿ ಅತೀವ ನುಣುಪಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡ ವರ್ಣಗಳು ಇಂದಿನ ಡಿಜಿಟಲ್ ಮಾಧ್ಯಮದಂತಹ ಸೇಂದ್ರಿಯ ಗುಣವನ್ನೇ ಆಗಲೇ ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. 'ಉಕಿಯೋ-ಇ'ಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೇ ಬಿಡಿಸಿದರೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅದೊಂದು ಇಂದ್ರೀಯಗಳನ್ನು 'ಉದ್ದೀಪಿಸುವ' ಉದ್ದೇಶವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಉಕಿಯೋ-ಇ ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ನ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಋಷಿ, ಮುನಿ, ಸನ್ಯಾಸಿ, ತ್ಯಾಗಿಗಳ ಚಿತ್ರಣ ನಿಷಿದ್ಧವೋ ಎಂಬಷ್ಟು ಅನುಪಸ್ಥಿತ! ಬದಲಿಗೆ ಉಕೆಯಾ - ಇಯ ವಿಷಯಗಳೆಂದರೆ ನಟನಟಿಯರು, ಸಂಗೀತಗಾರರು, ಮೋಜುಗಾರರು, ಸಾಮೂಹಿಕ ಗೃಹಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಥಿಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ದೈಹಿಕ ಚಟಗಳಿಗೆ ತೃಪ್ತಿ ನೀಡುವ 'ಗೇಶಾ'ಗಳು (ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಕರವೆಣ್ಣು); ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಉಡುಗೆ-ತೊಡುಗೆಗಳು, ಇವೇ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲೆಯ ಆರಂಭಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು.

ವರ್ಣ, ಅದರ ಸೇಂದ್ರೀಯತೆ, ಶೃಂಗಾರ ಚಿತ್ತಾರ ಹಾಗೂ ಕಾಮಚೇಷ್ಟೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಂತರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಿತ್ರ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆಂಬುದು ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವಾದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆಯಲ್ಲ ಈ ಎಲ್ಲ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ತದ್ವಿರುದ್ಧ!

ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ಎಲ್ಲವೂ ದೈವ ಕಲೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಿಡುವ ಉದಾರವಾದಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲೆ ಪ್ರಚೋದನಾತ್ಮಕವಾದ, ಅರೆಲೈಂಗಿಕತೆಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹದಿಂದ, ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ಬಿಡುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಎರಡೂ ಅತೀತವೇ. ಸತ್ಯ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಎಲ್ಲೋ ಅಡಗಿದೆ. ***ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಇಲ್ಲದ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಹೆಣ್ತನವಿಲ್ಲದ ಭಾರತೀಯ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ.***

ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಭಾರತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮನೆಯನ್ನೂ ಈ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳು ಮಿನಿ ಗ್ಯಾಲರಿಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು. ಹೆಣ್ಣು ದೈವಿಕ ವೇಷ ತೊಟ್ಟಾಗ ದೇವರ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನ. ಅರೆನಗ್ನವಾದಲ್ಲಿ ಆಕೆಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಗಳ ಓದುವ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಾಸನ. ಒಂದೇ ಹೆಣ್ಣಿನಾಕಾರವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡುವ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಒಂದು ಮನೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಭಾರತದ ಸಂಸಾರ-ರಾಜಕೀಯದ ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶ. ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿ ಕಾಳಿಕಾ ಮಾತೆಯ ರೂಪ ಧರಿಸುವುದು, ಅರುಣ್ ಗೋವಿಲ್, ದೀಪಿಕಾ ಎನ್ನುವ ನಟನಟಿಯರು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ರಾಮ-ಸೀತೆಯರ ಪಾತ್ರ ಧರಿಸುವುದು ಈ ತರಹದ ಪಾತ್ರ ರೂಪಾಂತರ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಷ್ಟೇ.

* * *

ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲೆಯು 'ವಿರೋಧಾತ್ಮಕವಾದ ಸೃಜನ ಕಲೆ.' ಆದರೆ ಸ್ತ್ರೀವಾದ ಹಾಗೂ ದಲಿತತ್ವದಂತೆ ಪ್ರತಿಭಟನಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಜೃಂಭಣೆಯನ್ನು ಇದು ಆಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಗಿ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮಾರ್ಗವು ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತವಾದರೆ, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಈ ಪೂರ್ವನಿಯೋಜನೆಯು ತ್ರಾಸದಾಯಕ ವಾಗುವಷ್ಟು ಬಿರುಸಿನದು. ಮಾರ್ಗಿ ಕಲೆಗೆ ಗ್ಯಾಲರಿ, ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳಿವೆ. ಮತ್ತು ದೀರ್ಘಾಯುಷ್ಯವೂ ಇದೆ. ತೋರಿಕೆಗೆ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ಸ್ಥಾನವೂ ಮನೆ ಹಾಗೂ ಆಫೀಸುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದಂತಿದ್ದರೂ, ಅದರ ಸಾವು ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತ ಹಾಗೂ ನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಗ ಕಲೆ ಅಮರತ್ವವನ್ನು ಬಯಸುವಾಗ, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ತನ್ನ ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯವನ್ನು ಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ, ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಡುವ ಅವಸರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯವುಳ್ಳ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣವಿದು. ಕಲಾಕೃತಿಯು ಸುದೀರ್ಘ ಕಾಲ ಬಾಳುವ ವಸ್ತುಗಳಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಮಾನವ

ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಚಟವಷ್ಟೇ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಭಾಗವಾದ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್ ಕಲೆ ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಯಾದುದು. **ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲೆಗಿರುವ ಸಾಮ್ಯತೆಯೂ ಇದೇ !**

ದೈವನಿರ್ಮಿತ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೂ, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲೆಗೂ ಒಂದು ಅವಿನಭಾವ, ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿದೆ. ರವಿವರ್ಮ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ದೇವರುಗಳನ್ನೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ. 'ಪೂಜಾರ್ಹತೆ' ಹಾಗೂ 'ಜನಪ್ರಿಯ'ಎಂಬ ಆಕಾರಗಳಾಗಿ, ಎರಡೂ ಕಡೆ ಸಲ್ಲುವವರು ರವಿವರ್ಮನ ದೇವತೆಗಳು. ದೇವರು ನಮ್ಮ ಅಳತೆಯನ್ನು ಮೀರಲಾರದವರು ಎಂದೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ ಅವನ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಚಿತ್ರಗಳು. ಇಂತಲ್ಲಿ ದೇವರು ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು *ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿದವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳಿಂದ ಸೌಮ್ಯ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ ಉಗ್ರ ಶಿವನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ದೈವವನ್ನೇ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಇತಿಮಿತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಬಲಾಢ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಈ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್.*

ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟಾದ ಅವುಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತ ದೇವರು ಹಾಗೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮೀಕರಣವು ಸಾಧ್ಯ. ***೬೦ ಮತ್ತು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದನಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದ ಈ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ನ ದಪ್ಪಪುಷ್ಟ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಈಗ ೯೦ರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ತೆಳು ಬೊಂಬೆಗಳಂತೆ ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ.*** ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಹಾಗೂ ಹಾಲಿವುಡ್ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಾಹ್ಯರೂಪವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋದುದೇ ಈ ಬಗೆಯ, ನಿನ್ನೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ತೀವ್ರತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಲು ಕಾರಣ. ಇದೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗಂಡಸ್ಥನದ 'ದೃಷ್ಟಿ'ಕೋನ.

ಕಳೆದ ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ದೇಹ-ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ವಾಚ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಗಂಡಿನ 'ದೃಷ್ಟಿ-ಹಸಿವಿಗೆ' ಪೂರಕವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಪೂರೈಸಿವೆ. ಇದರ ಸಮಷ್ಟಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳಲ್ಲಿನ ಹೆಣ್ಣಿನ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ, ಹೆಣ್ಣಿನ ದೈಹಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮರಾದ ದೃಷ್ಟಿಯ ಬದಲಾದ ನಡುವಳಿಕೆಯು ಗಮನಾರ್ಹ.

''ಕ್ಯಾಮೆರದ ಕಣ್ಣು ಪುಲ್ಲಿಂಗವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ನೋಡಲ್ಪಡುವುದು ಸ್ತ್ರೀಲಿಂಗಿ'' ಎಂಬುದು ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಅಂತೆಯೇ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ನಲ್ಲಿಯೂ ವೇದ್ಯವಾಗಿರುವ ನಂಬಿಕೆ. ***ಜಗತ್ತಿನ ಶೇಕಡ ತೊಂಬತ್ತರಷ್ಟು ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳಲ್ಲಿನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಆಕಾರಗಳು ಹೆಣ್ಣುಗಳು. ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಶೇಕಡ ತೊಂಬತ್ತು ಗಂಡು.*** ನಾಲ್ಕೈದು ದಶಕಗಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ದೃಶ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವೀಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಪಲ್ಲಟವಾದುದು ದಿಟ. ನಿತಂಬಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ಲೋಸಪ್ ಷಾಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ಯಾಮೆರ ಕಣ್ಣು ಮಾಧುರಿ ದೀಕ್ಷಿತಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕಣ್ಣನ್ನು ಕೀಲಿಸಿ, ಅವೆರಡರ ನಡುವೆ, 'ನಡುವಿನ'ಹೊಕ್ಕುಳ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟಿಹೋದದ್ದೊಂದು ಶಿಷ್ಟ ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಲ್ಲಟವೂ ಹೌದು.

ಹಳೆಯ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳು ಇಂದು ರಸಹೀನವಾಗುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿಪಲ್ಲಟದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ರೂಪಕವೊಂದನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ವಯಸ್ಸಾದಂತೆಲ್ಲ ಅವರ ದೈಹಿಕ ಹೊಳಪು ಕ್ಷೀಣಿಸುವಂತೆ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ಹುಡುಗಿಯ ಬೆಡಗು ಬಾಡುತ್ತದೆ, ತನ್ಮೂಲಕ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಷ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ದುಂಡುದುಂಡಾಗಿರುವುದೂ ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುರುತಾಗಿತ್ತು, ಈಗಲೂ ಇದೆ. (ತಮಿಳು ಸಿನೆಮಾದ ನಟಿ ಜ್ಯೋತಿಕಾಳ ಖ್ಯಾತಿ ನೆನಸಿಕೊಳ್ಳಿ.) ಇಂದು ಅದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣವಿರುವುದು ಸೌಂದರ್ಯ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ. *ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಘರ್ಷಣಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಮಾಪನಗಳೂ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ಇರಬಹುದಾದರೆ ಅದು ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲೆಯಲ್ಲೇ!* ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿನ ನಟಿಯರ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯ ಸ್ಪರ್ಧಿಗಳ ನಡುವಣ ದೈಹಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಇದು ಒಂದು ಘಟ್ಟ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ 'ಮಾಧುರಿ ಮೇನಿಯಾ' ಪ್ರಕಾರವು ಸಹ ಘರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

* * *

ಕ್ಲಬ್ ಡ್ಯಾನ್ಸರ್ ಹಾಗೂ ನಾಯಕಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಈಗ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಬೆರೆತಿವೆ. ಜೊತೆಗೆ

ಶಿಷ್ಟ ಬಯಕೆಯನ್ನು (ಅಂದಿನ ನಾಯಕಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ) ಬಹಿಷ್ಕ ಬಯಕೆಗಳೊಂದಿಗೆ (ಅಂದಿನ ಕ್ಲಬ್ ಡ್ಯಾನ್ಸರ್‌ಳ ಚಿತ್ರ) ಸಮ್ಮಿಳಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದೂ ಕ್ಯಾಮೆರ ಕಣ್ಣಿನ-ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಮೂರ್ತ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಕತೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಅಭಿನೇತ್ರಿಯ ಪಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಯೂ ವೀಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣನ್ನು ತಣಿಸಬೇಕಾದ ಕ್ಲಬ್ ಡ್ಯಾನ್ಸರ್‌ಳ ಪಾತ್ರ -ಇವೆರಡನ್ನೂ ಒಬ್ಬ ನಟಿಯೇ ನಿಭಾಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಬಗೆಯ ದ್ವಿಪಾತ್ರ. (ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಇರುವಿಕೆ) ಇಂತಹ ವಿಸ್ತೃತ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ಹೆಣ್ಣಿನಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಗೆ ಮೀರಿ ನಿಂತ ವಿಷಯ. ಇಂದಿನ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳು ಇಂತಹ ಸುಷುಪ್ತ ಜೈವಿಕ ಬಯಕೆಯ ಸಮಷ್ಟೀಕರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಹಿಡಿದಿರಿಸಲಾಗದೆ ಛಿದ್ರಗೊಂಡಿದೆ.

ಡಿಜಿಟಲ್ ಬರುವ ಮುಂಚೆ, ಕೂಡಲೇ ಇದ್ದಂತಹ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರುಗಳಲ್ಲಿನ ಹೆಂಗಳೆಯರು ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿಹೋದ ಹಳಬರು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಆಲೋಚಿಸಿದರೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರುಗಳಾಗಲೀ ಅಥವ ಅದರೊಳಗಿನ ಹೆಂಗಸರಾಗಲೀ ಇಂದಿನ ಜೀವಸೆಲೆಗೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಕಲೆಯ ಸುವರ್ಣ ಯುಗವು ಆಗಿಹೋಗಿದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ವಿಪುಲತೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಮಾಧ್ಯಮದ ಹೊಳಪು ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗೇ ಹೆಣ್ಣು ವೀಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ಕ್ರಮ ಬದಲಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಅಥವ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಉದ್ದೀಪನ ಕ್ರಿಯೆಯು ಉಂಟಾದ ನಂತರ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕುತೂಹಲಕರ ವಾಗಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅವು ಮರುವೀಕ್ಷಣೆ ಅಥವ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನಾಕಾರ ಹಾಗೂ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನಂತಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು, ಪರಸ್ಪರ ಜಾಹಿರಾತು ತಂತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವು ಎಂಬಲ್ಲಿ *ಹೆಣ್ಣಿನಾಕಾರ ಹಾಗೂ ಕುಶಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಏಕಪ್ರಕಾರದ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ, ಜೊತೆಯಾಗಿ ಸಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.* ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾದುದೇನೆಂದರೆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕುರಿತ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗಿದೆ 'ವಿರಚಿತ', ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ದೇಹದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಂಗಿಯನ್ನು ಹೊರ ಆಕಾರವನ್ನೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ದೈಹಿಕಾಕಾರದ ಭಾಗಶಃ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಆಕೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿದಂತೆಯೂ ಆಯಿತು. ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ದೇಹದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ವೀಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ (ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಗಂಡು ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ) ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿ, ಅದೇ ಬಗೆಯ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ಹುಡುಗಿಯ ಮೂಲಕ ಮಾರಲು ಬಯಸುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೂ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ***ಇದೊಂದು ಕಾನೂನಿನ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ರೀತಿ ರಿವಾಜುಗಳ ಭೌತಿಕ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆಯ ಹೊರಕ್ಕೇ ನಿಂತ ಅಮೂರ್ತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣ.***

ಹೆಣ್ಣಿನಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಮಾರಾಟವಾಗಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿ, ತನ್ಮೂಲಕ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಜಾಹಿರಾತಿನ ವಸ್ತುವಿನ ನಡುವೆ ಒಂದು ತಾದ್ಯಾತ್ಮ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸ ಲಾಗುತ್ತದೆ ಕಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ. ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ 'ಭಾರತೀಯ ನಾರಿ' ಒಂದು ನಿಗೂಢ ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ.

(ಸಾಕ್ಷಿ ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಪೆಟ್ರೀಶಿಯ ಒಬೇರಾಯ್ ಸಂಗ್ರಹದ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳ ಕುರಿತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಸಂಗ್ರಹ ರೂಪ. 'ಇಂಡಿಯನ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್' ಮತ್ತು 'ಕನ್ನಡಪ್ರಭ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಾರರೂಪವಿದು - ೧೯೯೬)

ತಾರಾಮೌಲ್ಯ: ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧

ಈ ಶತಮಾನದಾದ್ಯಂತ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಭಾರತ ದೇಶದ, ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಮಷ್ಟಿ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದರೆ ಭಾಗಶಃವಾಗಿಯೇ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಹಿಸಲು ನೆರವಾಗುವ ವಿಮರ್ಶಾ ಯಂತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜೋಡಿಸಲಾಗದಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. (ಅ) ಆರ್ಟ್-ಜರ್ನಲಿಸಂ, (ಆ) ಪ್ರೌಢವಲ್ಲದ ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವುದೂ ಈ 'ಹವ್ಯಾಸಿ' ಗುಣಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಕಲೆಗಳ 'ಮನೋರಂಜನಾತ್ಮಕ' ಹಂದರವನ್ನು ಜನ (ಪಂಡಿತ ಮತ್ತು ಪಾಮರ) ಗುರ್ತಿಸುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಇನ್ನಿತರ ಅನುಭಾವಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಕ ಮನಗಂಡಿದ್ದು ಅಪರೂಪ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಅನೇಕ. ರೂಢಿಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಕಲಾಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾದ, ರಂಜನೀಯ ಗುಣದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ರೀತಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ.

ಸಂಪ್ರದಾಯಶೀಲರು ಎಂದೇ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಂತಿದ್ದರೆ, ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಅರಿವು ಹೆಚ್ಚಬೇಕೆಂಬ ತುಡಿತವಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಜನ, ರಂಜನೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಚಿಂತನೆಯ ಆಯಾಮವನ್ನೂ ಬೆಸುಗೆ ಹಾಕಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ಗುಹರ ಕ್ರಿಕೆಟ್ ಆಟದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮದ ಬರಹಗಳು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ತರ್ಕದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಈ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, 'ರಂಜನೆಯನ್ನೇ' ಮೂಲೋದ್ದೇಶವಾಗುಳ್ಳ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು 'ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ' ತುಲನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು, ಒಮ್ಮೆ ವೈರುಧ್ಯವೆನಿಸಿದರೆ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಹಜ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದೆಂತಹ ತರ್ಕ !

ಇಂದು ತಾರ್ಕಿಕತೆಯ ಬಾಹುಳ್ಯವಿದ್ದರೂ ಅದು ಸರ್ವಾಂತರ್ಯಾಮಿ ಗುಣವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಅನಂತತೆ' ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ತಕ್ಷಣ ಅದರ ಭಾವ 'ಅಂತ'ದ ಪರಿಧಿಯ ಒಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬೀಳುತ್ತದೆ ! *ತರ್ಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಥವ ತರ್ಕದೊಂದಿಗೆ ಜೊತೆಗೊಂಡಿರುವ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಷ್ಟೇ ಅನಂತತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾಧ್ಯ.* ಅದರ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ತರ್ಕವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾಗ್ಯೂ 'ಹಾಗಾಗುವುದು ಒಂದು ಇತಿಮಿತಿಯ ಗಡಿ' ಎಂಬ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಲೂ ಹೌದು. ತರ್ಕವು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯ-ಕಲಾ-ಸಿನೆಮಾ ಮುಂತಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮದ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಇಂದು ಮುಗಿದ ಯುಗ. (ಓದಿ ಗ್ರೆಗರಿ ಅಲ್ಮರನ ಲೇಖನ ''**ಆಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಆಫ್ ಪೋಸ್ಟ್-ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ**'', ಪುಸ್ತಕ: ***ಆಂಟಿ ಏಸ್ತೆಟಿಕ್ ಎಸ್ಸೇಸ್ ಇನ್ ಪೋಸ್ಟ್‌ಮಾಡರ್ನ್ ಕಲ್ಚರ್***, ಸಂ: ಹಾಲ್ ಪೋಸ್ಟರ್).

ಸಿನೆಮಾ ವಿಮರ್ಶೆಯೊಂದು ಸಿನೆಮಾ ನೋಡದವರಿಗೆ ಆ ಸಿನೆಮಾದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆ ಮಾನಸಿಕ , ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ಕ್ಯಾಮೆರ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ, ಅಭಿನಯ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಆ ಸಿನೆಮಾ ತಯಾರಕರ ಯೋಗ್ಯತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದು. ಇನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕಿರುವ ಸಿನೆಮಾದ ವೀಕ್ಷಕನ ವಿಮರ್ಶೆ-ಪ್ರೇರಿತ ಸಿನೆಮಾ ಅದೇ ವೀಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನಾಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಸ್ಥಾನ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳು. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆದರ್ಶೀಕೃತ ಸಿನೆಮದ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೀಗಿರುತ್ತದೆ:

ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾದ ವಿಮರ್ಶೆಗಿರುವ ಅವಕಾಶವೆಂದರೆ ಅಂದಾಜು, ನೂರು ಸಾಲುಗಳು. ಟಿ.ವಿ ಸೀರಿಯಲ್‌ಗಳು ಸುದೀರ್ಘವಾಗತೊಡಗಿದ ಕಾಲಕ್ಕೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರುವುದು, ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಕನ್ನಡದ ವೀಕ್ಷಕನ ಒಂದು ತೆರನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸೂಚಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬತ್ತು ಶೇಕಡ 'ಕಥೆ'ಯ ವಿವರವಿರುತ್ತದೆ ಇನ್ನಿಪ್ಪತ್ತರಲ್ಲತ್ತು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತಾದ, ತಾರಾಪಟ್ಟಕ್ಕೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ರೇಖೆ ಎಳೆಯದ ಬರಹವಿರುತ್ತೆ. ಅಂದರೆ 'ತಾರೆ'ಯರಲ್ಲದವರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಾರೆಯರ ಅಭಿನಯದ ವೀಕ್‌ನೆಸ್ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು

ಗಾಢ ಮೌನವಿರುತ್ತದೆ. ಅತಿ ಎಂದರೆ ಒಂಬು ಏಳೆಂಟು ಪದಗಳನ್ನೂ ಮೀರದ ಪ್ರತಿ ವಾಕ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮರ, ಹಾಡು, ಚಿತ್ರಕಥೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಆಗಿಹೋಗುವ, ಅತ್ತ ಜರ್ನಲಿಸಂ, ಇತ್ತ ಸಾಮಾನ್ಯ ವೀಕ್ಷಕರಿಬ್ಬರ ಮಧ್ಯೆ ಕಳೆದುಹೋಗುವ ಮಾತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯೆಂದರೆ 'ನುರಿತ ಸಿನೆಮ ವಿಮರ್ಶನಾಗಿರಬಾರದೆಂಬ' ಒಂದು ಅಲಿಖಿತ ನಿಯಮವೇ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ!

ಗ್ರೆಗರಿ ಅಲ್ಮರನ ವಾದ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ. ಸಿನೆಮ ವಿಮರ್ಶೆಯೊಂದನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಾತನಿಗೆ, 'ನೋಡದ 'ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಕುರಿತ ಬರವಣಿಗೆಯು ವೀಕ್ಷಕನ ಮನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೊಲಾಜ್ ಅನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ವೀಕ್ಷಕನ ಭೂತಕಾಲದ ಅನುಭವವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಈ ಕೊಲಾಜ್ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ''ಶಿವಾಜಿ'' ಸಿನಿಮಾದ ಹೆಸರು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣುತ್ತಲೆ ಸಿಳ್ಳೆಗಳು ಕೇಳಿಬರುವುದು ಈ 'ಭೂತಕಾಲದ ಬಾಧೆಯಿಂದಲೇ'. ಈ ಕೊಲಾಜ್ ಮನೋಭಿಲಾಷೆಯು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ತಾರೆಯರನ್ನು ಸಿನೆಮದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ/ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ !

ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪರಾವಲಂಭಿ '(ಪೆಸ್ಟ್)' ಎಂತಲೂ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಸ್ವಾವಲಂಭಿ (ಹೋಸ್ಟ್) ಎಂತಲೂ ವಿಂಗಡಿಸುವ ರೂಢಿಗತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಮರ್. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವುದಾದರೆ, ಸಿನೆಮಾ ಅದೇ ರೀತಿ ಅಸಲಿ ಬದುಕನ್ನು ಆಧರಿಸಿಲ್ಲವೆ? ಆದ್ದರಿಂದ ಸಿನೆಮ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ 'ಪೆಸ್ಟ್' (ಪರಾವಲಂಭಿ) ಅನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ 'ಪರಾವಲಂಭಿಯೂ' ಬದುಕು 'ಸ್ವಾವಲಂಭಿಯೂ' ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ***ಆಗ ಸಿನೆಮಾ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆ ಎರಡೂ ಸಹ ಒಂದೇ ಆಗಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಸಿನೆಮಾದಂತೆ 'ಸ್ವತಂತ್ರ-ಸ್ವಾವಲಂಭಿ' ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಲ್ಲವೆ?***

ಬದುಕನ್ನು ಅವಲಂಭಿಸಿರುವ ಸಿನಿಮವನ್ನೇ 'ಹೋಸ್ಟ್' (ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ) ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದರಿಂದ ಪರದೆಯ ಮೇಲಿನ ಸಾಹಸ, ಸಮಾಜ ಸೇವೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವೀಕ್ಷಕ ' ನಿಜ' ವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನೈಜ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೂ ಸಿನಿಮ ಜಗದ ನೈಜತೆ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಟನನ್ನು ನಿಜ ಜೀವನದ ಹೀರೋ ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಲಾಗುವುದು ಹೀಗೆಯೇ , ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ವೋಟು ಹಾಕಿ ಭಾರತೀಯ ಜನ ಪರಿಪಾಟಲು ಪಡುವುದು ಅಲ್ಮರ್ ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡಿ ತೋರಿರುವ ಈ ವಿಮರ್ಶಾ ಗುಣದಿಂದಲೇ! ಇಂದು 'ವಿಮರ್ಶೆ'ಯು ೪೮೬ ಕಂಪ್ಯೂಟರಿನಂತೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದಂತೆ, ಪ್ಲಾಪಿಯ 'ಪ್ರಕಾರ 'ಗಳಂತೆ ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ಅಂತ್ಯ ಕಂಡಿರುವ ಪ್ರಕಾರವೇ ಹೌದು.

ನಟನೊಬ್ಬನ ಇಮೇಜ್, ತಾರಾಮೌಲ್ಯ ಹಾಗೂ ನಟನೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕುರಿತಂತೆ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಸಿನಿಮಾ ವಿಮರ್ಶಾ ಯಂತ್ರದ ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಿ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ವಿಂಗಡಣೆ, ಸ್ಟಾರ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ಇರಬಹುದಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ-ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಯುಗಳ ಅಂಶಗಳ ಅಂತರ್‌ಘರ್ಷಣೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾದರೂ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇವು ಅನೇಕ ಮಜಲುಳ್ಳ, ಪರಸ್ಪರ ಕೊಂಡಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸರಣಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ರಾಜಕೀಯ ಮುಖವನ್ನೂ ಸಹ ನಿರ್ಧರಿಸಬಲ್ಲ ತಾರಾಮೌಲ್ಯ (ಸ್ಟಾರ್‌ವ್ಯಾಲ್ಯೂ) ಕುರಿತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಚರ್ಚೆಯೇ, ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೨

ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡುವಂತಹ ಸಂರಚನೆ. *ಇದೊಂದು ಪಿತೃ ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣ.* ಪೂರಕ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪೋಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದಂತೆ ಚಿತ್ರಿತ ವಾಗುವುದರಿಂದ, ರೂಢಿಗತವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಮೊಟಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು 'ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ', 'ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ' ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿದರೆ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಭಿನ್ನತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮ್ಯತೆಯ ಅಂಶಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ-ಕೇಂದ್ರಿತ, ಸಿನೆಮಾದ ಭಾಷೆಯೆಂಬ ಯುರೋಪ್-ಪ್ರಣೀತ ನೋಡುವ ಕ್ರಮ (ಫಾರ್ಮಲಿಸಂ) ತಿರುಗು- ಮುರುಗಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ/ಕನ್ನಡ 'ಸಿನೆಮಾಗಳನ್ನು' ಸಿನೆಮ ನಾಯಕ/ ತಾರೆ/ಸೂಪರ್‌ಸ್ಟಾರ್ ತನ್ನ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ. ಸೂಪರ್‌ಸ್ಟಾರ್‌ನ

ಸಿನೆಮಾ ನೋಡುವಾಗ ಹಳೆಯ ನೆನಪು ಎಂಬುದು ಕಣ್ಣಿನ ವೀಕ್ಷಣಾ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಯಜಮಾನಿಕೆ (ಹೆಜಿಮೊನಿ) ಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಸೂಪರ್‌ಸ್ಟಾರ್‌ಗಳ ಗೆಲುವಿನ ಗುಟ್ಟು ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ, ತಾರೆಯ ಹಳೆಯ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾರರೂಪವೇ ಈಗ ಆ ತಾರೆ ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲು ಹೊದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹಾಲಿವುಡ್ ಸಿನೆಮಾಗಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ 'ಪರ್ಯಾಯ ರೂಪಿ'ಯಾಗಿಯೂ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಿನೆಮಾ ತಾರೆಯರು.

ಬರ್ಗ್‌ಮನ್, ಟರ್ಕೋವ್‌ಸ್ಕಿ, ಕುರಸೋವಾ, ಫೆಲಿನಿ ಮುಂತಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಯಾವುದು? ಚಲನಚಿತ್ರ ಕುರಿತಂತೆ ಅದರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳೇನು? ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಗುಣಗಳು ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಕಥೆ ಆಗಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಸಾಹಸ, ಹಾಡು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಆಗಿರಬಹುದು. ಬರ್ಗ್‌ಮನ್, ಫೆಲಿನಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹಿಡಿದಿರಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಬಯಕೆಗೂ ತಾರಾಪಟ್ಟಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು?

ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕೆಲವರು ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು 'ನೋಡಿ ಮರೆಯುವವರು' ಮತ್ತು ಇನ್ನು ಕೆಲವರು 'ಮರೆಯಬಾರದಂತೆ ನೋಡುವವರು'. ಮಣಿಕೌಲ್ ಅವರ '**ನಜರ್**' ಚಿತ್ರವು ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಹನೆಯುಳ್ಳ ಮತ್ತು ಅಸಹನೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಭಾಗಗೊಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಸಾಮೂಹಿಕ ಮನಸ್ಸಿನ ನಾಡಿ ಬಡಿತದ ಅರಿವಿದ್ದೂ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ/ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಬೇಕಾದ್ದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೆಲಸ. ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೂಸು ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿನಿಮಾಗಳ ತಾತ್ವಿತ ಸ್ವಾಮ್ಯ ಯಾರದ್ದು? ನಾಯಕ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನ ನಡುವಿನ ಅಂತರವೇನು? ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬೇರೆ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ದೊರಕಿದರೆ ಇವೆರಡರ ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧದ ವಿವರಣೆ ಸಾಧ್ಯ.

ಇಂದಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಏಷ್ಯದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಆಚರಣೆ (ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್)ಯನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ. ಬೆರಳಿನಿಂದ ಮಣ್ಣು ಕಲೆಸಿ ಶಿಲ್ಪ ಮಾಡುವ, ಬ್ರಷ್‌ನಿಂದ ತೈಲವರ್ಣ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವ ಆಚರಣೆಯೊಂದಿಗೆ, ಕಲಾವಿದ ಇಂದು ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕನಂತೆ ತಾತ್ವಿಕ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೂ ತನ್ನ ಕೃತಿ ಸ್ವಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸತೊಡಗಿದ್ದಾನೆ/ಳೆ. ಸೈನ್‌ಬೋರ್ಡ್ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಂದ ಹೆಣಿಗೆ ಹಾಕಿಸುವ, ಬಡಕಟ್ಟು ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಸಹ-ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ದ್ವಿ-ಸ್ವಯಂ ಗುಣವೂ ಇಂದಿನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ನವಜೋತ್ ಅಲ್ತಫ್, ಮೀರಾ ಮುಖರ್ಜಿ ಮುಂತಾದವರು ಈ ರೀತಿಯ ರೆಡಿಮೇಡ್ ಗುಣದ, ಸ್ವತಃ 'ನಿರ್ಮಿಸದ' ಆದರೆ ತಮ್ಮದೇ ಒಳನೋಟವಾದ್ದರಿಂದ ತಮ್ಮದೇ ಸ್ವಾಮ್ಯದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಿದೆ. ತಾರೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶರ ಸಂಬಂಧದ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ 'ನಿರ್ದೇಶಕನ' ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ.

ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾಧ್ಯಮ. ಮತ್ತು ಬಹುಪಾಲು ಭಾರತೀಯ ಸಿನೆಮಾಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಆಯಾ ಸಿನೆಮದ ನಾಟಕ ನಟರೇ !

೩

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾನಸಿಕ ಆಳತೆ ಪಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತಿ/ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ಅಥವ ಸಿನಿಮಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೇ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಆತ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ನಾಟಕದ ಒಳಹೊರಗೆರಡನ್ನೂ ಅತಿಯಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಕಾಡುತ್ತಾನೆ/ಳೆ. ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಾವಿರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದ್ದರೂ ನಿರ್ದೇಶಕ ಹಾಗೂ ನಾಯಕ ನಟ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಬ್ಬನನ್ನು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗುಂಪೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಾಟಕ/ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿದೆ.

ಅಪರೂಪಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ನಾಯಕಿಯೆ ಸಂಗೀತವನ್ನೋ, ಫೈಟ್, ಡ್ಯಾನ್ಸ್‌ಗಳನ್ನೋ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವವಳಾಗಿ (ಜ್ಯೂಲಿ, ಅರುಣ ರಾಜೆ, ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಸಿನೆಮಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಿವೆ)

ಸಿನೆಮಾದ ಅನಭಿಷಿಕ್ತ ನಿರ್ದೇಶಕಿಯಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಅಂತಲ್ಲಿ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಗ್ಗುವ ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗದೆ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಒಗ್ಗುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಿನೆಮಾಗಳು 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಹ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ' ಬಗ್ಗೆ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಸಿನೆಮ-ನಾಟಕೇತರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಯ ಸಂಕೋಚವಿತ್ತು. ಸ್ವಯಂಪ್ರೇರಿತ ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೂ ವೀಕ್ಷಕನ ಅಭಿರುಚಿ ಪ್ರೇರಿತ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಜನಪರವೆಂತಲೂ ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ವೈಯಕ್ತೀಕರಣ ವೆಂತಲೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ವಿಂಗಡನೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳಿವೆ.

ಎಂ.ಎಫ್. ಹುಸೇನ್ ಜನಪ್ರಿಯರಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿಮರ್ಶೆ ದೊರಕದಿರುವುದಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಿನೆಮಾ/ತಾರೆಯರಿಗೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಒಂದು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಮಾನದಂಡವಾದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಅದೊಂದು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶವಾಗಿತ್ತು. ಮೂಲತಃ ನಿರ್ಭಾವುಕವಾದ, 'ಕೇವಲ ಕಣ್ಣು' ಮಾತ್ರನಾಗಿದ್ದ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಕಲಾನುಭವದ/ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ-ಇವೆರಡರ 'ಅನಿವಾರ್ಯ ಒಳ ಅಂಗಗಳಾಗಿ' ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಇತ್ತೀಚಿನ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ಚಿರಂಜೀವಿ ಫ್ಯಾನ್ ಕ್ಲಬ್‌ಗಳ ಸದಸ್ಯರು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆತ ಎಂತಹ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು-ಬಾರದು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ್ಮಾನ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ಹೋದದ್ದಿದೆ. ಅಂತಹವರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆಡೆ ಭಾರತೀಯ ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಎಸ್.ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರವೊಂದರ ಗುಣಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಔಪಚಾರಿಕ ವಾಗಿ ಮೌಲ್ಯಗೊಳಿಸುವಾಗ ನಟನೆ, ಕಲಾ ನಿರ್ದೇಶನ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸಮಗ್ರ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸ್ಥಾನಮಾನವೇನು? ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೆ ಮತ್ತು ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಕ್ಲೂಗನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕೊರತೆಯಿದೆ. ಈ ಕೊರತೆಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯವೇನಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪಾತ್ರವು ಮಹತ್ತರವಾದದ್ದು. 'ಓದುಗ-ಪ್ರೇರಿತ' ವಿಮರ್ಶೆ ಇದ್ದಂತೆ, ನಟನ ಅಭಿಮಾನಿ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದು ಆತನ ನಟನಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡುವಾಗ, ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ವೀಕ್ಷಕನ ಪಾತ್ರ ಇಂದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಾರೆಗಳ ಹೊಳಪು ಅಲ್ಪಾಯುಷಿ ಹಾಗೂ ಕ್ಷೀಣ ವಾಗುತ್ತಿರುವುದೂ ಕೇವಲ ಕಾಕತಾಳೀಯವೇನಲ್ಲ.

೪

ನಟನೊಬ್ಬ / ನಟಿಯೊಬ್ಬಳು ತಾರೆಯಾಗಲು ಪೂರಕವಾಗುವ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ :

೧ ಅವಶ್ಯಕವೆನಿಸಿದರೆ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನೂ (ನಾಯಕ/ಕಿ, ಹಾಸ್ಯಗಾರ/ತಿ, ನೃತ್ಯಗಾರ/ತಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಆತನೇ/ಆಕೆಯೇ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪೂರಕ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲೇ ಆ ತಾರೆಯ ಗುಣಗಾನ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಅವರನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಅಮೂರ್ತ ಶಕ್ತಿ ಆ ಗಂಡು ತಾರೆಗೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೨ ಮೊದಲು ನಟನಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಗಾಯನ ನೀಡುವವನಿದ್ದು ನಂತರ ನಟನೇ ಹಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕುತೂಹಲಕರವಾದುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಾಡಿ ಮಿಡಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಅನುಸರಣೆಯು, ತಾರಾಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ರಾಜಕೀಯ (ಬಲಿಷ್ಠರ ಉಳಿವಿನ) ರೀತಿ ನೀತಿಯ ಒಂದಂಶವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕುಮಾರ್ ಹಾಗೂ ಎಂ.ಜಿ. ರಾಮಚಂದ್ರನ್‌ರಿಗಿದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಚೋ. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಒಂದೆಡೆ ಗುರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜ್ ಚಿತ್ರವಾಗಿ, ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೋ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ, ರಾಗವಾಗಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ. ಎಂ.ಜಿ.ಆರ್. ಮಾತುಗಾರನಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಚೋ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಅ) ವಾಚ್ಯತೆಯೆಡೆಗೆ ಒತ್ತು ಹಾಗೂ (ಆ) ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯ

ನಿರಾಕರಣ-ಈ ಎರಡೂ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ರಾಜ್ ಪಕ್ಷಾತೀತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತರಾದುದೂ ನಿಜವೂ ಹೌದು. ಎಂ.ಜಿ.ಆರ್. ಇವೆರಡೂ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ವಿರೋಧ ಪಕ್ಷವೆಂಬುದನ್ನೂ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಿದೆ:ಹಾಸ್ಯ ಸಾಹಿತಿ ಹಾಗೂ ಬಾಟನಿಸ್ಟ್ ಬಿ.ಜಿ.ಎಲ್. ಸ್ವಾಮಿ ಸರಕಾರಿ ಉಪಾಧ್ಯಯರಾಗಿದ್ದಾಗ ವಿರೋಧ ಪಕ್ಷದ ನಾಯಕ ಎಂ.ಜಿ. ರಾಮಚಂದ್ರನ್‌ರ ಕೈ ಕುಲುಕಿದ್ದಕ್ಕೆ ಮೆಮೋ ಪಡೆದು ಅದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಉತ್ತರ ನೀಡಬೇಕಾದ ಪಡಿಪಾಟಲನ್ನು ಅದರ ''ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನ ಪೀಠದಿಂದ'' ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೩ ತಾರೆಯಾಗಬೇಕಿದ್ದವ ಮೊದಲು ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಭಿರುಚಿಯ ಗಡಿಗಳ ನಿರ್ಧಾರ. ನಂತರ ಆ ಗಡಿಯ ಇತಿಮಿತಿಗಳೊಳಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತ ಸಾಗುವ ಕಾಯಕ. ಸೌಂದರ್ಯ, ಮಾಧುರ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ತಾರೆಗಳು ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಂದಲೋ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅನುಷ್ಠಾನಗೊಳಿಸಿದವರಲ್ಲ, ತಮ್ಮ ಇರುವಿಕೆ, ತೋರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಮೂಲಕ ಸೌಂದರ್ಯ, ಮಾಧುರ್ಯ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ತಾರೆಯರೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿರುವುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ. ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, ಮಯೂರ, ನೃಪತುಂಗ-ಇತ್ಯಾದಿ ದೊರೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ೧೯೬೦ರ ದಶಕದ ನಂತರ ಕನ್ನಡ ಇತಿಹಾಸದ ಮೂಲಕ ಓದಿಕೊಂಡವರ ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಡಾ|| ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಆಗಿ ನೆನಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಂತಹುದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ.

೪ ಚಿತ್ರಕಾರ ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮನ ತೈಲಚಿತ್ರಗಳು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ದೃಶ್ಯರೂಪವನ್ನು ಅಸಲಿಯಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿವೆ. ಈ ತೈಲ ಚಿತ್ರಗಳು ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪೂಜಾರ್ಹವೂ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜನಕನೊಬ್ಬನ ವೈರುಧ್ಯ ಗಮನಿಸಿ. ಸಮುದ್ರ ದಾಟಿ ವಿದೇಶ ಯಾತ್ರೆ ಕೈಗೊಂಡಲ್ಲಿ ಜಾತಿಭ್ರಷ್ಟನೆಂಬ ಆರೋಪ ಎದುರಿಸ ಬೇಕೆಂಬ ಭೀತಿಯಿಂದ ರವಿವರ್ಮ ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ್ದ. (ಓದಿ ಪುಸ್ತಕ : ಇ.ಎಂ.ಜೆ. ವೆನ್ನೂರ್ ಬರೆದ ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ) ಆದರೆ ಇದೇ ಕಲಾವಿದನ ತೈಲಚಿತ್ರಗಳು ಜಾತಿಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಇಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾರಾಮೌಲ್ಯ ಗಳಿಸಿದ್ದ ರವಿವರ್ಮ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಮೊದಲ ತಾರೆಯೊಬ್ಬನ/ಳ ನಡುವೆ ಏನಿಲ್ಲೆಂದರೂ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ***ಸಮುದ್ರೋಲ್ಲಂಘನ ಮಾಡಲು ರವಿವರ್ಮನಿಗೆ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿದ್ದಂತೆ ಚಿತ್ರತಾರೆಗೆ ಅನ್ಯಭಾಷೆಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಲು ಅದೇ ಬಗೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಇರುತ್ತವೆ.*** ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡಗ ನಾಗಿಯೂ ರಜನೀಕಾಂತೆ ತಮಿಳಿನ ಸೂಪರ್ ಸ್ಟಾರ್ ಆದಮೇಲೂ ಕನ್ನಡದ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದಾಗ ಆ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಓಡಲಿಲ್ಲ. ಅದೇ ಆತನ ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರು ಇಲ್ಲಿ ನೂಕುನುಗ್ಗಲಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು, ತಾರೆಯ ಭಾಷಾ - ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಭಾಷಾ - ನಿಷ್ಠತೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಪ್ರೇಮವು ತಾರಾಮೌಲ್ಯದ ಆಧಾರ ಸ್ಥಂಭಗಳಲ್ಲೊಂದು. ನಟನೊಬ್ಬ ಪೌರಾಣಿಕ/ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಜನರನ್ನು ತಲುಪಲು ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಅವರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಲು.

೫ ಒಂದು ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾಷೆಯ ಒಬ್ಬ ತಾರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಭಿಚಾರ ಮಾಡುವ, ಕೂಡು ಕುಟುಂಬ ಒಡೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಿರೋಧಿ ಅಂಶಗಳು ಇರುವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸುವುದು ಕಡಿಮೆ. (ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳಿರಬಹುದು) ಆದರ್ಶೀಕೃತ ಮತ್ತು ನೈಜ ಜಗದ ನಡುವೆ ತಾರೆಯ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮೊದಲ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೇ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೂಡು ಕುಟುಂಬ ಎಂಬುದು ಇಂದು ಒಂದು ಆದರ್ಶವಾಗಿರುವಷ್ಟು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸತ್ಯವೇನಲ್ಲ. ಆದರೂ ರಾಜ್ ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ಅಂಬರೀಷ್‌ರೊಂದಿಗೆ 'ಒಡಹುಟ್ಟಿದವರು' ದಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡು ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದರೂ. ಸಣ್ಣ ಕುಟುಂಬದವರೆಲ್ಲ ಅದನ್ನು ತುಂಬು ಗೃಹದ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ನೋಡಿದ್ದು ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯ. ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ವಲಸೆ ಹೋದ ಡಯಸ್ಪೋರಿಗೂ ತಾಯ್ನಾಡಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹಬ್ಬಗಳನ್ನು

ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಚರಿಸುವುದು ತಾರಾಪಟ್ಟದ ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ನಾಯಕ ನಟನನ್ನು ಮೊದಲು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿ. ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕಾಲನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಕ್ಯಾಮೆರ ಮೇಲೇರುತ್ತ ಆತನ ಮುಖದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ತೀರಾ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ (ಬಡವನೊಬ್ಬನನ್ನು ಗೂಂಡಾಗಳು ಗೋಳಾಡಿ ಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಥವ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಾಚಾರದ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿರುವಾಗ) ನಾಯಕನ ಪ್ರವೇಶ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ:

ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸುವ ತಾರೆ ಕೇವಲ ನಟ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆತ ಹಿಂದೆ ನಟಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಇಮೇಜ್ ನೆನಪಿನ ಸಂಗ್ರಹ ಎಂಬ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ, ಸ್ಥಿತಿ ಸ್ಥಾಪಕತೆಯ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಚಿತ್ರದ ಪಾತ್ರ ತುಂಬಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನೋಪರದೆಯಲ್ಲಿ ತಾರಾಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳ ನಟನೊಬ್ಬನ ಅಭಿನಯದ ಮಾಪನಕ್ಕೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶ ಹೇಗೆ ಪೂರಕ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಾಂತವೊಂದಿದೆ. ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದರ ಮುಖವುಳ್ಳ ಪ್ರಾಚೀನ ದೋಣಿ ಯೊಂದರ ತುದಿ ಮ್ಯೂಸಿಯಂನಲ್ಲಿದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಇಂದು ಮ್ಯೂಸಿಯಂನ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿರುವ ಅದು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಬಡ ಮೀನುಗಾರನೊಬ್ಬನ ಹಾಯಿದೋಣಿಯ ತುದಿ ಯಾಗಿದ್ದೀತು ಅಥವ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ/ಅಧಿಕಾರದ 'ರೂಪವಾಗಿ' ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತ, ಗುಡಿಸಲು ವಾಸಿಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಬೆದರಿಸಿದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆಗ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಮೌಲ್ಯ ನಗಣ್ಯ. ಇಂದು ಅದು ಮ್ಯೂಸಿಯಂನಲ್ಲಿನ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ವಾಗಿದೆಯಲ್ಲವೇ? (ಈ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಓದಿ: ಕೆನೆತ್ ಕ್ಲಾರ್ಕ್‌ನ ಪುಸ್ತಕ 'ಸಿವಿಲಿಜೇಶನ್') ಇಂತಹ ಶೃಂಗಾರಮಯ ಮರದ ತುಂಡೊಂದು ಕಾಲಾನು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮ್ಯೂಸಿಯಂನ ಅಮೂಲ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಟನೊಬ್ಬ ತಾರೆಯಾಗಿ ಬದಲಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳು ಅಪಾರ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಅಥವ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ನಟ ತಾರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. *ಪರದೆ ಯಾಚೆಗೂ ನಟ ತಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅನ್ನಿಸುವುದು ನಟ ತಾರೆಯಾಗಲು ಇರುವ ಮೊದಲ ಅರ್ಹತೆ.* ವೀಕ್ಷಕ ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಸದಾ ಇರಬೇಕೆಂಬುದುದೇ ತಾರೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ನಟನ ಹಠ. ನಟ ತಾರೆಯಾಗುವ, ಮರದಗೆತ್ತನೆಯ ಚಿತ್ತಾರ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯ ಸೇರುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು 'ದೃಶ್ಯೀಕರಣ ರಾಜಕಾರಣ' (***ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಷನ್***) ಎನ್ನಬಹುದು.

೬ ಹಾಲಿವುಡ್ ಸಿನಿಮಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ವೈಭವವು ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾಷೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದು. ಇದಕ್ಕೆ ಬರಿಯ ಆರ್ಥಿಕ ಮಿತಿಯೇ ಕಾರಣ ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಾರೆಯೊಬ್ಬನ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವೈಭವ ಅನವಶ್ಯಕ ಎಂಬುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇ? ದೃಶ್ಯವೈಭವಕ್ಕೆ **ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿರುವಾತನೇ/ಳೇ** ತಾರೆ, ಭಾರತೀಯ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ . ಪ್ರಮುಖ ಭಾರತೀಯ ಸಿನೆಮಾ ತಾರೆಯರೆಲ್ಲ ವಸಾಹತೋತ್ತರ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಆದರೆ ವಸಾಹತು-ಅನುಭವವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತು ಭೌಗೋಳಿಕರಣದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದಾದ ಕ್ಯಾಮೆರ/ಸಿನೆಮಟೋಗ್ರಫಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ-ಈ ತಾರೆಯರು . ಪ್ರತಿ ತಾರೆಗೂ ಒಂದು ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆತನಿಗೆ/ಆಕೆಗೆ ಪೂರ್ವಸೂರಿ ಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಪೂರ್ವಮಾದರಿ ಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ *''ಮರದ 'ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು' ತೋರಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಮರವೊಂದರ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಬಲ್ಲೆ''*ವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಚೀನೀ ಕಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ತಾರೆಯರದ್ದೂ ಸಹ. ಇ.ಎಚ್. ಗಾಂಬ್ರಿಚ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕ ನೀಡಿದ ಉದಾಹರಣೆ ಇದು. ಹಾಗಾದರೆ ಮರದ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ಬರೆದಾತ ಯಾರ, ಆತನ ಯಾವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದ?

ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿ:

ಅ) ಕಾಲಾವಧಿ, ಆರ್ಥಿಕ ಮುಂದುಗಾರಿಕೆ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಶ್ರಮ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕವನಗಳನ್ನು ಆದರಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಂದು

ಸ್ವಯಂ, ಸಂಕೀರ್ಣ/ಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯೆಂದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮವೊಂದಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಯಲ್ಲಾದರೆ ಒಂದೇ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಚರ್ಚೆಯ ಬದಲು ಒಂದು ಸರಣಿ ಚಿತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಟಿ.ವಿ. ಸೀರಿಯಲ್ ಅನ್ನು ಹಾಗೇ ಪರಿಗಣಿಸ ಲಾಗುತ್ತದಿಂದು. ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಟಿ.ವಿ. ಮಾಧ್ಯಮದಂತೆಯೇ ಸಿನೆಮಾವನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ 'ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಗುಣವೆಂಬುದು' ವಿಮರ್ಶೆಯೊಳಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ (ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನ್) ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂತಹ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾಪನಕ್ರಮ ಇನ್ನೂ ಸಡಿಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣುಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ತೈಲದ ಬಳಕೆಯ ರೀತಿ ಮುಂತಾಗಿ, ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಹಾ ವಿಸ್ತಾರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಂತೆ (ರವಿವರ್ಮ ಕಲಾವಿದನೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ರವಿವರ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪಿತಾಮಹ ಎನ್ನುವ ವಾದದವರೆಗೆ) ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಹ ಜನಪ್ರಿಯ/ ಕಲಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಲಘುವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವ ಬದಲು ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅಗತ್ಯ. ಈಗಲೂ ಕನ್ನಡದ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮತ್ತದರ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾದ ಸಿನೆಮಾ, ಟಿ.ವಿ. ಸೀರಿಯಲ್‌ಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿಲ್ಲ, ಒಳಪಡಿಸಲು ಸಧ್ಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆಯೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹೆಜಿಮೊನಿಕ್ ಶಿಖರದ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯ ಉಪಾಯವೂ ಇದಾಗಿರಬಹುದು-ಕಳೆದ ಅರ್ಧಶತಮಾನದಿಂದ, ತಾರಾಭಿಮಾನಿಗಳಿಗೆ, ಅಭಿಮಾನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ 'ಸ್ವೀಕೃತಿಯ ನಿರಾಕರಣೆಯ' ವಿರುದ್ಧದ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಸಿಟ್ಟೂ ಅಡಕವಾಗಿದೆ!

ಅ) ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಮಾನವನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡುವ ಒಂದು ಸೂತ್ರವಿದೆ - ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಂಡ ಹಸುವಿನ ಮುಖದ ಮುಂಭಾಗದಂತಿರಬೇಕು, ಭುಜವು ಆನೆಯ ಸೊಂಡಿಲಿನಂತಿರಬೇಕು, ಕಣ್ಣು ಮೀನಿನಂತಿರಬೇಕು, ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಯ್ದ ಭಾಗಗಳು ಸೇರಿ ಒಂದು 'ಆದರ್ಶೀಕೃತ' ದೇಹವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವುದು ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಪುರಾತನ ಪದ್ಧತಿ. (ಗಾಂಧಾರ-ಮಥುರ ಶಿಲ್ಪಗಳು, ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಸೂತ್ರಗಳ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು ಎಂಬುದು 'ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣ' ಗ್ರಂಥದ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ) ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನದ ಅಧ್ಯಯನದ ರೂಪುರೇಷೆ ಮಾಡುವ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ರೀತಿಯ 'ಮೋನೋಗ್ರಾಫಿಕ್' ವಾಸ್ತವಾದಿತ್ವದ ಗುಣ ಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದ್ದು, ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ಆದರ್ಶವಾದೀ ಪುರುಷ (ಕಲೆಯಲ್ಲಿ) ನೊಂದಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ತಾರಾಮೌಲ್ಯದ (ಇಮೇಜ್, ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯ, ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ) ಹಲವು ಆಯ್ದ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಆದರ್ಶೀಕೃತ ತಾರೆಯರನ್ನು ಹಾಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಕೇವಲ ನಟರನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಲು ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಅಳತೆಪಟ್ಟಿ ಎಷ್ಟು ಸಮಂಜಸ? ನಟನೊಬ್ಬ ಬೇರೊಬ್ಬರು ಬರೆದ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್‌ನ ಪಾತ್ರವಾದರೆ ತಾರೆಯೊಬ್ಬ ಒಂದಿಡೀ ತಲೆಮಾರಿನ, ಸಮಾಜದ ಹಣೆಯಬರಹ ಹಾಗೂ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಅನ್ನು ಬರೆದುಬಿಡುವ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ...

ಮೇಲಿನ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳು ಒಂದು ತೆರೆದಿಟ್ಟ ಪುಸ್ತಕದ ರೀತಿಯ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಷ್ಟೆ

ಟಿಪ್ಪಣಿ :

(ಅಭಿನವ ಮಾಲಿಕೆಯ 'ಸಿನಿಮಾ - ಆಶಯ : ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ ಲೇಖನದ (೧೯೯೪) ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ. ಸಂಪಾದಕ: ನ.ರವಿಕುಮಾರ್)

ಸಮಕಾಲೀನ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ: ಭೂತ ವರ್ತಮಾನದ ಗೊಂದಲ

ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯನ್ನು[1] ಇತರ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಒಂದು ಕಾಲದೇಶದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೊಳಪಟ್ಟ ಕ್ರಮ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟು ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವಿತಾವಧಿಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಗಿನಿಂದ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಆಯುಷ್ಯದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇನೂ ದೀರ್ಘವಲ್ಲದ ಕಾಲ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ 'ಕೂಡುವ' ಮತ್ತು 'ಕಳೆಯುವ' ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು 'ಶಿಲ್ಪ' ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಮರದಿಂದ ಕೆತ್ತಿ ಕಳೆವ, ಜೇಡಿಮಣ್ಣಿನಿಂದ, ಪ್ಲಾಸ್ಟರಿನಿಂದ ಆರ್ಮೆಚರ್ ಮೇಲೆ ಕೂಡುವ ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್, ಪಂಚಲೋಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೇ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಚಲಿತ. *ಶಿಲ್ಪ ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಲಿಸಿದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ' ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸಂ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ.* ಎರಡು ಕಬ್ಬಿಣದ ತುಂಡುಗಳನ್ನೂ ಕೂಡದೆ, ಕಳೆಯದೆ 'ಬೆಸುಗೆ' (ವೆಲ್ಡಿಂಗ್) ಹಾಕಿದ ಮೊದಲ ಶಿಲ್ಪದ ನೇರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ರಮವಿದು. *ಈ ರೀತಿ ನೇರ ಬೆಸುಗೆ ಹಾಕುವ ಕ್ರಿಯೆಗೂ, ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಕಮ್ಯುನಿಸಂ ಚಳವಳಿಗೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.* ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬೆಸುಗೆ ಹಾಕುವ ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸಂ ಅನ್ನು ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯದ ಕಮ್ಯುನಿಸಂ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ್ದು (೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ) ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವೂ ಹೌದೂ, ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ಈ ವಿಂಗಡಣೆಯ ವಿಧಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಆಚೆ-ಈಚೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ನೋಡ ಹೊರಟರೆ, ಇಲ್ಲವೆ:

೧. ಈ ಶುದ್ಧ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆ ಹಾಳಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವ

೨. ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಶಿಲ್ಪಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಪೆಡಸ್ಟಲ್ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲೊಂದು ಘನ ಮೂರ್ತರೂಪ : ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಸಮಕಾಲೀನ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಿಲ್ಪಿಯೂ ಸಹ ಶಿಲ್ಪ ಎಂದ ಕೂಡಲೇ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದೃಶ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯ ಭೂತ ಹಾಗೂ ಭವಿಷ್ಯತ್ ಕಾಲಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಶಿಲ್ಪವೆಂದಾಗ ಆಕಾರ ಹಾಗೂ ಪೆಡಸ್ಟಲ್ ಎಂಬ ಸಮೀಕರಣವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡುವುದೇಕೆ? ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯನ್ನು ನಂಬುವುದಾದರೆ ಕಲಾಬರಹ, (ವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಚಿಗುರೊಡೆಯತೊಡಗಿದ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ (೧೪ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಿಕಲೆಂಜೆಲೋವಿನಿಂದ ಬರ್ನಿನಿಯ ಮೂಲಕ ರೊಧಾನದ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಮೂಡಿಬರುವ ತನಕ) ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯು ಎಲ್ಲಾ ವೈವಿಧ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ, ಗ್ರೀಕ್ ಆದರ್ಶೀಕೃತ ಕಲೆಯಾಧಾರಿತ ನೈಜತೆಯನ್ನೇ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವೆಂದು ನಂಬಿತ್ತು.

ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಶಿಲ್ಪಿ ಅಗಸ್ತ್ ರೋಧಾನನು ಅನಾಚಾರವಾದ ಪೆಡಸ್ಟಲ್ಲನ್ನು ವಸ್ತುಶಃ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗದ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮೆಕೆಟ್‌ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಆತನ ಆ ಬೆರಳು ಗಾತ್ರದ ನೂರಾರು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಪೆಡಸ್ಟಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. *ಅವು ಶಿಲ್ಪವಲ್ಲ, ಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲ, ಬೊಂಬೆಗಳೂ ಅಲ್ಲ !* ಮೆಕೆಲೆಂಜೋವಿನ ನಂತರ (ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ನಂತರ) ರೊಧಾನನವರೆಗೂ ಸುಮಾರು ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಶಿಲ್ಪಗಳು ನಿಂತ ನೀರಾಗಿದ್ದವು- ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲದೆ! ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಗಳು ದೇವಾಲಯ, ಚರ್ಚುಗಳ ಗೋಡೆಗಳಿಗೆ ಆತುಕೊಂಡು, ಊರ ಮಧ್ಯೆ ಕುದುರೆಗಳನ್ನೇರಿ, ಬಂದೂಕು ಹಿಡಿದು, ಯುರೋಪಿಯನ್ನರನ್ನು ಹೋಲುತ್ತ ವಸಾಹತೀಕರಣದ, ವಸಾಹತುಶಾಹಿಗಳ ಸಾಹಸವನ್ನೂ ವೀರಗಾಥೆಯನ್ನೂ ಸಾರಿ ಸಾರಿ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಮರೆದಿದ್ದವು.

ಈ ಸಣ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಅನಂತರದ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಜನ ಉಂಟಾಯಿತು :[2]

೧. ಗ್ರೀಕ್ ನೈಜತೆಯ ಬದಲಿಗೆ, ಆದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಬದಲಾದ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಮೂಡತೊಡಗಿದವು.

೨. ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಅರ್ಥ, ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ರೂಪವೇ ಬದಲಾಗತೊಡಗಿತು.

ಅಂದಿನಿಂದ (ಸುಮಾರು ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೇ ದಶಕದಿಂದ) ಇಂದಿನ ತನಕ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಹೊಂದಿದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಪೆಡಸ್ಟಲ್ ಮಾಯ ವಾದುದರಿಂದ[೩], ಅದನ್ನೊಂದು ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ, ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ದೂರ ನಿಂತು ನೋಡುವ ರೂಢಿಯು ಬದಲಾಯಿತು. ರೂಢಿಗತವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಣ್ಣು ಬ್ರಾಂಜ್, ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್‌ಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದರಿಂದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್‌ಗಳು ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲೂ ಇದ್ದ ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು (ಒಳಾಂಗಣದಲ್ಲಿ), ಹುಲ್ಲು, ಹಾಸು, ಕಟ್ಟಡಗಳು ಮತ್ತು ನಗರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು (ಹೊರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ) ಸತ್ವಹೀನತೆಯಿಂದ ಸತ್ವಪೂರ್ಣತೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿದವು. ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಸಂಬಂಧ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದುದು. ಆಧುನಿಕ-ಪೂರ್ವ ಶಿಲ್ಪಗಳೆಲ್ಲ 'ಅನಿವಾಸಿಗಳು', ವಲಸೆ ಬಂದವು. ಐಹೊಳೆಯ ದೇವಾಲಯವೊಂದರ ಶೇಷಶಾಯಿ ವಿಷ್ಣು ಮುಂಬಯಿಯ ಪ್ರಿನ್ಸ್ ಆಫ್ ವೇಲ್ಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗೆ ಬಂದಿಳಿಯುವುದೆಂದರೆ ಒಂದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಮುಖವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದಂತೆ. ಇದನ್ನು 'ಅಲಿಗೊರಿ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ 'ರೂಪಕ'ಗಳನ್ನು (ಮೆಟಫರ್ಸ್) ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವಿವು.

ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಅನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಬರುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಂದು ರಿಚ್ಯುಯಲ್ (ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆ)ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರ್ತಿ ಕರೋಲ್ ಡಂಕನ್ (ಓದಿ: ಪುಸ್ತಕ ''ಸಿವಿಲೈಝಿಂಗ್ ರಿಚ್ಯುಯಲ್ಸ್''). ಐಹೊಳೆಯ ಶಿಲ್ಪ ಅದು ಅಸಲಿಯಾಗಿ ಇದ್ದ ದೇವಾಲಯವೆರಡೂ ಅಸಲಿಯಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಶಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಗಳು. ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಂಬಯಿಯ ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಸೇರುವುದೆಂದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯೆಂಬ ನೈಜತೆ/ಸತ್ಯವು 'ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ರೂಪಕಗಳನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಆ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಪೂರೈಸಿದಂತೆ!' ಶಿಲ್ಪಗಳು ಇಂತಹ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಷಯಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್, ಅಸಂಬ್ಲೇಜ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

Earth Art ನಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬದಲಿಗೆ ಸುತ್ತಲಿನ ನೆಲಜಲಗಳನ್ನು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದವು. ಅಸಂಬ್ಲೇಜ್ ಹಾಗೂ ಹ್ಯಾಪನಿಂಗ್‌ಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರಿದು, ಬದುಕಿನಿಂದ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಲಿರುವ ತೆಳು ಪರದೆಯನ್ನೇ ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿದವು. ಅದು ಬೇರೆ ಇದು ಬೇರೆ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿ ಹೇಳದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಡುಶಾಂಪನ '**ಟಾಯಿಲೆಟ್ ಪ್ಯಾನ್**'[೪] ಅನ್ನು ಶಿಲ್ಪವೆಂದೂ ಅಥವ ನಿಜವಾದ ಟಾಯಿಲೆಟ್ ಪ್ಯಾನ್ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಗೊಂದಲಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. **ಡುಶಾಂಪನ 'ಟಾಯ್ಲೆಟ್ ಪ್ಯಾನ್'ನ ಒಂದಿಷ್ಟು ಇತಿಹಾಸವೂ ಕುತೂಹಲಕರ.** 'ಆರ್. ಮಟ್' ಎಂಬಾತನ ಕಂಪನಿಯ ಕಮೋಡುಗಳು ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ೧೯೧೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಖ್ಯಾತ. ಡುಶಾಂಪ್ ಅಂತಹ ಒಂದು ಕಮೋಡನ್ನು ಕೊಂಡು, 'ಆರ್.ಮಟ್' ಎಂದು ತಾನೇ ಅದರ ಮೇಲೆ ಸಹಿ ಹಾಕಿ, ಶಿಲ್ಪ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಕೈಯಿಂದಲೂ ಮುಟ್ಟದೆ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ, ತಯಾರುಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಮೊದಲ ರೆಡಿಮೇಡ್ ಶಿಲ್ಪವದು. ಯಾರೋ ಬೇಯಾರ್ವುದೋ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಅಡ್ಡವಿದ್ದ ಈ ರೆಡಿಮೇಡ್ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ, ಕೆಳಕ್ಕೆ ಬೀಳಿಸಿ ಒಡೆದು ಹಾಕಿದಾಗ ಗ್ಯಾಲರಿ ಒಡೆಯನಿಂದ ಕೂಡಲೇ ಡುಶಾಂಪನಿಗೆ ಬುಲಾವ್ ಬಂದಿತು. ಕಲಾವಿದ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಕೂಡಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಮೋಡ್ ಅನ್ನು ಕೊಂಡು, ಆರ್.ಮಟ್‌ನ ಸಹಿ ಹಾಕಿ, ತಂದು ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿದ !

ಆರ್.ಮಟ್‌ನ ಕಂಪನಿಯದೇ ಮತ್ತೊಂದು ಕಮೋಡ್ ಡುಶಾಂಪನ ಗೆಳೆಯನ ಶಿಷ್ಯನಿಗೊಮ್ಮೆ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಸಮೀಪದ ರಸ್ತೆಯಿಂದ ಇನ್ನೂರು ಕಿಲೋಮೀಟರು ದೂರವಿದ್ದ ಆ ರೆಡಿಮೇಡ್ ಕಮೋಡನ್ನು ಹೆಲಿಕಾಪ್ಟರ್ ಮತ್ತು ನಂತರ ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ತಂದು ಡುಶಾಂಪನ ಅಸಲಿ ರೆಡಿಮೇಡ್‌ನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಆಗ ಅರ್ಥಹೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕವಚವನ್ನು ತೊಡೆಸಿದಂತಾಯ್ತು.

ಎಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಬೇಕಾದರೂ ದೊರಕಬಹುದಾದ ರೆಡಿಮೇಡ್‌ಗಳನ್ನು ಅಪ್ಪು ಮುಚ್ಚಟ್ಟೆ ಮಾಡಿ ತಂದು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕ ಇರಿಸುವುದರ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿದು. ಇಂತಹ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯಾತೀತ ರಾಜಕೀಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಎಂದೂ ಕನಸಿನಲ್ಲೂ ಎಣಿಸಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಅರ್ನ್‌ಸ್ಟ್ ಎಂಬಾತನ ವರ್ಣದ ಉಬ್ಬುಗಳು ಆಕಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮತ್ತೆ ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವದ ಚಿತ್ರ-ಶಿಲ್ಪದ ಮಿಶ್ರಣ ಗುಣವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.[೫]

ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸುವ ಕೆಲವು ರೀತಿಗಳನ್ನು ೨೦ನೆ ಶತಮಾನದಾದ್ಯಂತ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯು ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದ ಹಲವು ಸ್ಥರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿವರೆಗೂ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿರುವ 'ಶಿಲ್ಪ-ಪೆಡಸ್ಟಲ್' ರೂಪವಾಗಲಿ, ಅದರ ನಂತರದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳಾಗಲಿ ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಮಾರ್ಪಾಡು ಹೊಂದಿದ ರೂಪಗಳೆಂದೇ (ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಯಿಂದಾಗಿ) ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ಯೋಜನೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇರಿಸುವುದಾದರೆ ಹಿಂದಿನ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಶಿಲ್ಪಗಳು, ದೇವಾಲಯ ಶಿಲ್ಪಗಳು, ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್, ಅಸಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವುದು ಏನನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ ?[೬] ಇದನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಉದಾಹರಣೆ ಸಮೇತವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನೋಡಿ:

೨

ಮೈಸೂರಿನ ಚಾಮುಂಡಿ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲಿನ ಮಹಿಷಾಸುರನ ಶಿಲ್ಪವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾನವ ಗುಣವ ಸಂಕೇತ. ಕಲಾವಂತಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸ ಲಾಗಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮವು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ.[೭] ಜನ ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ತಲೆ ಎತ್ತಿ ಆ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಓಡಾಡ ಬಹುದು. ಮಹಿಷನ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಅಂತರ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಜನಕ್ಕೆ ಆತ ಪ್ರಮುಖನಾಗುವಂತಲ್ಲದೆ ಪರಧರ್ಮೀಯರಿಗೆ ಆತ ಅನಾಮಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಕೇವಲ ಭೀತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಒಂದು ಎತ್ತರದ ಶಿಲ್ಪವಾಗಿ ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದ ಜನಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಮಹಿಷ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಧರ್ಮಾತೀತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೈಲಿಗಲ್ಲು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಒಮ್ಮೆ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ ನೀನಾಸಂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಡಾ. ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೇಳಿದ್ದಿದು. ಚಾಮುಂಡಿ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲಿನ ಮಹಿಷಾಸುರನ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದಾತ ಅದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಕೂಡಲೆ ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ''ಇಂತಹ ಅದ್ಭುತವನ್ನು ನಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆನೆ?'' ಎಂದು ಗಾಭರಿಯಿಂದ ಮೂರ್ಛೆ ಹೋದನಂತೆ !

ಈ ಉದಾಹರಣೆಯ ಜೊತೆ ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾಮಂದಿರದ ಆವರಣದಲ್ಲಿರುವ 'ಆಶು ಶಿಲ್ಪ'ವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ.[೮] ಈ ಎರಡನೇ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ (೧೯೯೩ರಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡದ್ದಿದು) ಮೂರು ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಭಿನ್ನತೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು, ಅದರ ಅಸಲೀತನ ವಿಕೃತಗೊಳ್ಳದಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನದ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಲಾವಿದರ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಮಹಿಷನ ಆಕಾರದಂತೆ ಈ 'ಆಶು -ಶಿಲ್ಪವೂ' ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ, ತೋರಿಕೆಗೆ ಸರಳವಾದುದು ಮತ್ತು ವರ್ಣಪೂರಿತವಾದುದು.[೯] ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹೊಂದಿರುವವರಿಗೆ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ ಇದ್ದ ವರ್ಣಮಯ-ಶಿಲ್ಪಗಳೊಂದಿಗೆ ತಾಳೆ ಹಾಕಿ ನೋಡ ಬಲ್ಲಂತಹದು ಮತ್ತು ಅದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿ 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮುಂದುವರಿಕೆ'ಯ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. *ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ನಂತರದ ಶಿಲ್ಪಗಳು ವರ್ಣಾತೀತಗೊಂಡ ವೆಂಬುದು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯ.*

ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, 'ಆಶು-ಶಿಲ್ಪವು' ತೋರಿಕೆಗೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಆಗರವಾಗಿದೆ.[೧೦] ಆಟದ ಮೈದಾನ, ವಿಹಾರ ತಾಣವೆಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಮಧ್ಯಮ ಸ್ಥರದ ಜನ ಅದನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ, ಹೆಚ್ಚು ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಅದರೊಳಗೆ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಮಹಿಷಾಸುರನ ಶಿಲ್ಪವನ್ನೂ ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ಧಿನಿಯ

ಪುರಾಣವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಸಂಸಾರದ ಇತರ ಸದಸ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಂಡಂತೆ, ಮಹಿಷ 'ದೃಶ್ಯ'ವಾಗಿ ಹೇಗೆ ವೈವಿಧ್ಯ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂದು ಚರ್ಚಿಸ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾಮಂದಿರದ ರಂಗಾಯಣ ನಾಟಕ ತಂಡದವರಿಗೆ ಅದು back drop ಮತ್ತು stage set ಆಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬಹುದು.

ಮಹಿಷನಿಗಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆತ್ಮೀಯತೆಯು ಆಶು-ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರಕುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ಮಹಿಷ ಸಂಪೂರ್ಣಗೊಂಡ ಪಠ್ಯವಾದರೆ ಆಶು ಶಿಲ್ಪವು ತೆರೆದ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಒಂದೇ ಅರ್ಥ' ಅಥವ 'ಒಂದೇ ಅರ್ಥ ನೀಡಲಾಗದೆಂಬ' ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಥವ ಜಾಳು ವೀಕ್ಷಣೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅನರ್ಥಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಮೂವರು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವರ ಸಾಮೂಹಿಕ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಈ ಅನರ್ಥಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ರೊಲ್ಯಾಂಡ್ ಬಾರ್ಥ್‌ನ ಕಲ್ಪನೆ **'ಕೃತಿಯಿಂದ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ'** ಇಂದು ಬಹಳ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವಾದುದ್ದಾಗಿದೆ. *ಅ) ಒಂದೇ ಕೃತಿಯ, ಆ) ಒಂದೇ ಕೃತಿ-ಸರಣಿಯ, ಇ) ಕಲಾವಿದನ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳು, ಈ) ಒಂದು ಕಲಾ ಸಮೂಹದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕೃತಿ ಎಂದೆಲ್ಲ ಗ್ರಹಿಸುವುದನ್ನು ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ಗ್ರಹಿಕೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.* ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ನಂತರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ದೃಶ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಕ್ರಮವಿದು. ಬಾರ್ಥ್ ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ, ಬದಲಿಗೆ ದೃಶ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪಠ್ಯ(ಟೆಕ್ಸ್ಟ್) ವನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಷ್ಟಿಭಾವದ್ದೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅದರಂತೆ ಮಹಿಷ ಅಥವ ಆಶು-ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಎರಡು ಭಿನ್ನ 'ಕೃತಿ'ಗಳನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೆ, ಅವೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವಾದ ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು 'ಒಂದು' ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಮಹಿಷ, ಅದಿರುವ ಚಾಮುಂಡಿ ಬೆಟ್ಟ, ಅದು ಮೂಡಿರಬಹುದಾದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು ಹಾಗೂ ವರ್ಣಮಯ ಸಿನಮಾಗಳು, ಆಶು-ಶಿಲ್ಪ ಅದಿರುವ ಕಲಾಮಂದಿರ, ರಂಗಾಯಣದ ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸ, ಇನ್ನದಿನ್ನೈದು ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಆಶು-ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೊದಗಬಹುದಾದ ದುರ್ಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ, ಹೀಗೆ ಯೋಚಿಸುವವರ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಆಶು-ಶಿಲ್ಪವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ರಂಗಾಯಣದಲ್ಲಿನ ಆಡಳಿತ ವರ್ಗದ ಸ್ಥಾಪನಾ ರಾಜಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿನ ನಟನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿನ ಸಿನೆಮಾ ಹಾಗೂ ಟೆಲಿ ಮಾಧ್ಯಮದೊಂದಿಗಿನ ಆರ್ಥಿಕ ರಾಜಕಾರಣ. ಪ್ರೇರಿತ ಸ್ಥಳಾಂತರ, ಆಶು-ಶಿಲ್ಪವು ಅದರ ಸೃಷ್ಟಕರ್ತರ ಮುಂದಿನ ಕೃತಿ-ಕೆಟಲಾಗುಗಳಲ್ಲಿ ನಗಣ್ಯ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇವೇ ಮುಂತಾದ, ಅನಂತ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸ್ಟ್ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಂಗ್ರಾಹ್ಯ ದೃಶ್ಯಾನುಭವದ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು 'ದೃಶ್ಯಪಠ್ಯ' ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾ ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳು, ಪ್ರಮುಖ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಶಿಲ್ಪಗಳು, ಕಲಾಮಂದಿರದ ಆಶು ಶಿಲ್ಪ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಹಲವು ಕಾಲಗಳನ್ನು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು (ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ (ಅ) ಬ್ರಿಟಿಷ್‌ರ, (ಆ) ಮೈಸೂರು ಒಡೆಯರ ಹಾಗೂ (ಇ) ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ರಾಜಕೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಹೋದದ್ದು) ಕಲಾಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಜನಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಮಹಿಷ ಧಾರ್ಮಿಕ ಗುರುತಾದರೆ, ರಾಜಮಹಾರಾಜರ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಹಿಂದಿನ ಮೈಸೂರಿನ ವೈಭವ ಸೂಚಿಯಾಗಿದೆ. ಆಶು-ಶಿಲ್ಪವು ಹೆಚ್ಚು ನಾವೀನ್ಯತೆಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತೊಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ (ನಾಟಕಗಳಿಗೆ) ರಂಗಮಂಚ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೂ ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವೈಮನಸ್ಯ ಅಥವ ಪರಸ್ಪರ ಘರ್ಷಣಾತ್ಮಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಗುಣಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವುದು. **ಕೃತಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುವ ಈ ಕೃತಿ ಘರ್ಷಣೆಗಳ ಅನುಭವವು ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಂದು ಪಠ್ಯ ವೆಂದಾದರೆ ಬೇರೆಯೇ ಬೃಹತ್ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.**

೩

ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯೆಂಬ, ನಮಗೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರವಾದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು 'ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ರೀತಿ' ಹೀಗಿದೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಗೊಂದಲಮಯ, ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರದ ಮೈಸೂರಿನ ಶಿಲ್ಪದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಪ್ರಪಂಚದ ಕಲಾ ಕೇಂದ್ರ ನಗರಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತ. ಈ ಗೊಂದಲಗಳು ಗೊಂದಲಗಳಾಗಿರದೆ ಕಲೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ

ಬದುಕಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೊಂದು ಸಂಕೇತವಷ್ಟೆ. ಎರಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭಿನ್ನ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದು, ಆಧುನಿಕ ಶಿಲ್ಪ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ನಾವು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಆಶಾದಾಯಕ ಪಾಠವಷ್ಟೆ

ಟಿಪ್ಪಣಿ:

೧ ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಮಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣದ ಬೊಂಬೆಗಳು ಹಾಗೂ *Andreau Malraux*ನ ***'Museums without Walls'*** (*'Voices of Silence'* ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ) ಲೇಖನದಲ್ಲಿ (ಹಾಗೂ ಪುಸ್ತಕವೇ 'ಗೋಡೆಗಳಿಲ್ಲದ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳು' ಎಂಬ ತತ್ವದಲ್ಲಿ) ಸಾಧಿಸುವಂತೆ, ಶಿಲ್ಪಗಳೆಲ್ಲ ಬಹುಪಾಲು ವರ್ಣಮಯವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಇತ್ತ ಶಿಲ್ಪವೆಂದು ಅತ್ತ ಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ತಾರವೆಂದು ಎರಡರ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವೆಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹುಟ್ಟಿನ ಮುಂಚಿನ ಕಾಲದ ಈ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ, ನಂತರದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಶೈಶವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ 'ಶಿಲ್ಪಕಲೆ' ನಾಮಾಂಕಿತವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಲಾದುದು ಸಮೀಪ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪರಿಣಾಮವಷ್ಟೆ

೨-೩ ಒಂದರಿಂದ ಹದಿಮೂರನೆ ಶತಮಾನದ ಕ್ರಿ. ಶಕದಾದ್ಯಂತ ಬಹುಪಾಲು ಭಾರತೀಯ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಶಿಲ್ಪಗಳು ವಾಸ್ತುಕಲೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿದ್ದವು. ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದಿಂದ ಮಾರ್ಶೆಲ್ ಡುಶಾಂಪನ **'ಬಾಟೆಲ್ ರ್‍ಯಾಕ್'** ಮತ್ತು **'ಸೈಕಲ್ ವೀಲ್'**ಗಳಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚಿನ ತನಕ ಮೂಡಿಬಂದ ಮೂರ್ತಿಗಳೇ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪದ ಪರ್ಯಾಯ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿ ನಿಂತಿವೆ. ಇದನ್ನೇ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಇಂದಿನ 'ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿ' ಎಂದು ನಾನು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವುದು.

೪ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಒಂದು ಕಾಲದ ಶಿಲ್ಪ (ಅಥವ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವು) ಮುಂದಿನ (ಶಿಲ್ಪ) ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಡ್ಯೂಶಾಂಪನ 'ಟಾಯ್ಲೆಟ್ ಪ್ಯಾನ್'. ಅದನ್ನು ಕಲೆಯ ಅಣಕ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿಸಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಆದರದೇ ಕಲಾವಿರೋಧಿ ಗುಣವನ್ನೇ ಕಲಾಪ್ರವಾಹದ ಒಂದು ಅಂತರ್ಗತ ಇಸಂನ (ದಾದಾಯಿಸಂ) ಪ್ರಮುಖ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ಈ ರೀತಿ ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಯೋಚನಾ ಲಹರಿಯ ಮೂಲದಲ್ಲಿದೆ. ಆತನಿಗೆ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಒಂದು ಆಧಾರ ಬೇಕಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಆಧಾರವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವವರೂ ಸಹ ಮತ್ತೊಂದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಂತು ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಮನೆಯೊಳಗೆ ಚಕಚಕನೆ ಓಡಾಡುವ ಇಲಿ ಮರಿಯನ್ನು ಮರಳು ಗಾಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟಾಗ ಹಾಗೇ ಒಂದೆಡೆ ನಿಂತು ಬಿಡುತ್ತದೆ, ಸಾಯುವವರೆಗೂ.

೫ ರೊಧಾ ಅಂಗೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ತಿರುಗಿಸಿ ನೋಡಬಹುದಾದ ಅಸಂಖ್ಯ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಈ ಸಣ್ಣ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ನೋಡಿ ಮರಳಿ ಕಪಾಟಿನಲ್ಲಿರಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಲಿಯೊ ಸ್ಟೇನ್‌ಬರ್ಗ್ ತನ್ನ ***'The Other Criteria'*** ಪುಸ್ತಕದ, ರೋಧಾನ್ ಕುರಿತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಪೆಡಸ್ಟಲಿನ ಮೇಲಿರಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು, ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳ ಪ್ರಮುಖ ವಾಸ್ತು ಕಟ್ಟಡಗಳ ಮುಂದಿರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕೂ ರಸ್ತೆಗಳು ಕೂಡುವ ಕಡೆ ಸಮಾಜದ ಗಣ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ (ಈಕ್ವೆಸ್ಟ್ರಿಯನ್) ಶಿಲ್ಪ ಪ್ರಕಾರದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ರೋಧಾನ ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತವೆ.

೬ ಕೆ.ಜಿ. ಸುಬ್ರಮಣ್ಯನ್‌ರ ***'The Living Tradition'*** ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದತ್ತವಾದ ಬೆಟ್ಟದ ಕಡಿದಾದ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ಬೆಳೆಯಿಂದುಂಟಾದ ದೃಶ್ಯ ಹಂದರ ಮತ್ತು ಕೊಳಚೆ ಪ್ರದೇಶದ ತಿಪ್ಪೆಗುಂಡಿಯ ಬಳಿ ಬಿದ್ದಿರುವ ಚಿಂದಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪಶ್ಚಿಮದ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಇದೇ ರೀತಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ತುಲನೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಅವುಗಳ ವಿವಿಧ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅರಿವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೭ ಮಹಿಷನೆಂದೇ ನಾವು ಆ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವಾಗ ಅದು ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವು

ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧಾರ, ಮಥುರ ಶಿಲ್ಪಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಚೋಳರ ಪಂಚಲೋಹದ ವಿಗ್ರಹಗಳವರೆಗಿನ ಕೃತಿಗಳ ಭಾವ (ಆದರ್ಶೀಕೃತ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ) ಪ್ರಮುಖ ವಾದಂತೆಲ್ಲ ಅವುಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಡೆಗಿನ ಗಮನ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳು ಅಂದಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ವಾದರ್ಶಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ.

೮ ಎಚ್.ಕೆ. ದ್ವಾರಕನಾಥ್, ಯು. ಎಸ್. ರಮೇಶ್ ಕಲ್ಕೂರ್ ಮತ್ತು ಉಮೇಶ್ ಮದ್ದನಹಳ್ಳಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸೇರಿ ೧೯೯೩ರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕೃತಿಯಿದು. ಇಲ್ಲಿನ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ದೂರವುಳಿಯುವ, ಅಕಾಡೆಮಿಸಿಸಂ ಅನ್ನು ಅಣಕ ಮಾಡುವಂತಹ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಈಗ ರಮೇಶ್ ಮತ್ತು ಉಮೇಶ್ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು ಆ ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಈ 'ಆಶು ಶಿಲ್ಪ'ವು ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿಯ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಮೂವರೂ ಕಲಾವಿದರ 'ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ'ಯನ್ನು ಮರೆಮಾಡುವಂತಾಗಲಿ, ಮೂವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣಗಳು ಎಲ್ಲೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಹೊಂದುವುದಾಗಲೀ ಕಂಡುಬರದು.

೯ ಸುಮಾರು ಮೂರು ಅಡಿ ಅಗಲ ಮತ್ತು ಎತ್ತರವಿರುವ ಕಬ್ಬಿಣದ (ಚೌಕಾಕಾರದ) ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಬಾಗಿಸಿ, ಅರ್ಧ ಕತ್ತರಿಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರೂ ಅದರ ಮೂಲಗುಣ (ಚೌಕಾಕಾರ)ಎಲ್ಲೂ ಮರೆಯಾಗದು.

೧೦ ಆಟದ ಮೈದಾನ, ಪ್ರೇಮಿಗಳ ತಾಣ, ನಾಟಕದ ವೀಕ್ಷಕರಾಗಿ ಬಂದವರಿಗೆ ಸಮಯ ಕಳೆಯಲು ತಾಣ, ಒಂದು ಸಹಜ ಸ್ಥಳ ಮುಂತಾದ - ಇವೇ ಲಘು ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಪತ್ರಿಕಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಆರೋಪಿಸುತ್ತವೆ. (ನೋಡಿ ಈ ಕುರಿತ ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಹಾ.ಸಾ.ಕೃ.ರ ಕಿರುಲೇಖನ ಹಾಗೂ ಇಂಡಿಯನ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್‌ನ ಸುದರ್ಶನ್ ಭಾರತಿಯರ *'Visual Extravaganza'* ಎಂಬ ಲೇಖನ, ೧೦ನೇ ಜನವರಿ ೧೯೯೩). ಆ ಕೃತಿಯ ಬಳಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬಹುದಾದರೂ, ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಸಾರವನ್ನು ಒಂದು (ಉದಾಹರಣೆಗೆ) ಅಕೆಡಮಿಕ್ ಅಥವ ರೂಢಿಗತ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಂತೆ ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಸುತ್ತಲಿನ ಮರದ ಕೊಂಬೆಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ಲಾಟನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದಂತೆ, ಮತ್ತೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಈ ಮೂವರೂ ಕಲಾವಿದರು ಮುಂದುವರೆಸಿದಂತೆ ಅದರ ಅರ್ಥಾನುಭವವು ನಿರಂತವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ 'ಬದಲಾವಣೆಯೇ' ಅದರ ಮೂಲ ಗುಣವಾಗುತ್ತದೆ (ನೋಡಿ : ರಂಗಾಯಣದ ಕಿರು ಹೊತ್ತಿಗೆ **'ಆಶು ಶಿಲ್ಪ'**, ೫ನೇ ಆಗಸ್ಟ್ '೧೯೯೩) ಈ ಕೃತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಕುರಿತ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರೇ ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

(೧೯೯೩ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ 'ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚ 'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಲೇಖನದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ)

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು

೧

ತೈಲವರ್ಣದ ಬಳಕೆಯು ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ತಾತ್ವಿಕ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತಾಗಿದೆ. ಹದಿನೈದರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ತನಕ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಯುರೋಪ್ ಖಂಡದಾದ್ಯಂತ ತೈಲವರ್ಣವು ಇಡೀ ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಜಗದ ದೃಶ್ಯಾನುಭವಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಐದಾರು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದ ತೈಲಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಅಗಾಧವಾದ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶ ಮಾತ್ರ ಸರ್ವಾಂತರ್ಯಾಮಿ ಗುಣವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆಯ, ಸಹಜತೆಯ, ಭ್ರಮೆಯ ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿಯು ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದು. ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಕಾಲದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ (೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ತನಕ) ಬಳಕೆಯಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಕ್ರೈಸ್ತಮತವು ಒಂದು ಪ್ರಭಾವೀ ಧರ್ಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಒಂದು ಕಾಕತಾಳೀಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇನಲ್ಲ.

ತೈಲವರ್ಣ ಮತ್ತು ನೈಜ ಚಿತ್ರಣ ತಂತ್ರದ ಪರಸ್ಪರ ಗಾಢ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೬೦ರಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ತೀವ್ರ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ನವೀನ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬಹುವಾಗಿ ಘರ್ಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. (ಓದಿ: ಲೇಖನ '**ಮೊಬೈಲ್ ವಿಷನ್ : ಅ ಸಿನಾಪ್ಟಿಕ್ ವ್ಯೂ**', ಲೇ: ಗುಲಾಂ ಮೊಹಮ್ಮದ್ ಶೇಖ್). ೧೮೫೦ರ ಆಧುನಿಕ-ಪೂರ್ವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಭ್ರಮೆ' ಹಾಗೂ 'ನೈಜತೆ'ಯು ಹೇಗೆ ಸಹಬಾಳ್ವೆ ನಡೆಸಿದವೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಶೇಕ್ ಬರೆಯುತ್ತ ಆಧುನಿಕ ಹಾಗೂ ನಂತರ ಈ ಭ್ರಮೆ ಹಾಗೂ ನೈಜತೆಯು ಪ್ರತಿ 'ಇಸಂ'ಗೆ 'ಶತೃಪಕ್ಷವಾಗಿ', ಜೀವಂತಾವಾಗಿತ್ತು ಎಂದೂ ಅವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ೧೮೫೦ರ ನಂತರದ ಎಲ್ಲ ಇಸಂಗಳೂ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಒಂದು ವಿರುದ್ಧ ಸ್ಥಾವರವನ್ನಾಗಿಸಿ ಅದನ್ನು ಧ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಿದೆ. ***ಆ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಗಳನ್ನೂ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ್ದವು.***

ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ತೈಲವರ್ಣದ ಬಳಕೆಯ ಮತ್ತು ನೈಜ ಚಿತ್ರಣದ ರೀತಿಯ ಚಟದೊಂದಿಗೆ ನವೀನವಾಗಿ, ದೊಡ್ಡ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಕಲಾನುಭವದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ಘರ್ಷಣೆಗಿಳಿದಿವೆ. ***ಕೆಲವೇ ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಕಲಾವಿದನ ಅನಿವಾರ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದ ತೈಲವರ್ಣವು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಸಾರ್ವಭೌಮತ್ವವನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಒಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗದು.*** ತೈಲವರ್ಣದ ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ ನೈಜ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದು ಅಥವ ನಿಜದ ಜಗವನ್ನು 'ಸೆರೆಹಿಡಿವುದು' ಎಂಬ ಅಲಿಖಿತ ನಿಯಮವು ಮಾರ್ಪಾಡುಗೊಂಡಿದ್ದು ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಹೌದು.

ನೈಜ ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿ ಎನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಸಡಿಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿದೆ. ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ಜಾನ್ ವಾನ್ ಐಕ್‌ನ ಧಾರ್ಮಿಕ-ಭೌತಿಕ-ಅತಿ ಭೌತಿಕತೆಯ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಪೀಟರ್ ಬ್ರಾವ್ಗೆಲ್ಲನ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಸೊಗಸಾದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಸಾಲ್ವಡಾರ್ ಡಾಲಿಯ ಸರ್ರಿಯಲ್ ಚಿತ್ರಗಳು, ಛಕ್ ಕ್ಲೋಸನ ಫೋಟೋ-ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಗಳು-ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಅಂತರ್‌ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ, ಸರಳೀಕರಿಸಿ, ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನೈಜ ಚಿತ್ರಣ ರೀತಿ ಎಂದಿಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ.

''ಆಧುನಿಕ' ಮತ್ತು 'ಆಧುನಿಕತೆ' ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಅರ್ಥದ ಅನುಭವಗಳು'' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕ ಕ್ಲೆಮೆಂಟ್ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್. ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮೊದಲು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಬಗೆ, ಅದರ ಹೆಣಿಗೆ, ಅದರ ಮೇಲೆ ವರ್ಣವನ್ನು ಹರಡಿರುವ ರೀತಿ-ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಂತರವಷ್ಟೇ ಆ ಚಿತ್ರಣ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಭ್ರಮೆ (ಮುಖ, ನಿಸರ್ಗ, ಕಾಡು ಇತ್ಯಾದಿ) ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್ (ಆತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖನ:

'ಮಾಡರ್ನಿಸ್ಟ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್' ನಲ್ಲಿ). ಮುಂದುವರಿದು ಆತ ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ-ಪೂರ್ವ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಭ್ರಮೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಂತರ ಬಳಸಲಾದ ಬಣ್ಣ ತೈಲ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮ, ಹೆಣಿಗೆ, ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್‌ನ ಮೇಲ್ಮೈ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ತೈಲವರ್ಣ ಮತ್ತು ನೈಜಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮವು ಕಲೆಯ ನವ್ಯ ಪಂಥಗಳ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಅಪಥ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಆದರೆ ಯಾವ ಕಾಲದ ಕಲೆಯನ್ನು 'ನವ್ಯ' ಎನ್ನಬಹುದೆಂಬ ಮೂಲಭೂತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ನಿರಂತರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. *''ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾಲದ ಕಲಾಚಳುವಳಿಯೂ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಯುಗಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನವ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ''* ಎಂಬ ಸರಳೀಕೃತ ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಆತುಕೊಂಡೇ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೂ ಸಹ, ಆಯಾ ಕಾಲದ ಕಾಲ ಪಂಥಗಳು ಹಿಂದಿನ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಆಧಾರ ಮತ್ತು ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು (ಐಡಿಯಾಲಜಿ) ಆಧರಿಸಿಯೇ ಅಥವ ವಿರೋಧಿಸಿಯೇ ಜನ್ಮ ತಾಳುವುದು ಒಂದು ಸತ್ಯವಾದ ಹಾಗೂ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ:

ಅ) ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ ಎಂಬ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ೧೯೧೯ರಿಂದ ೧೯೩೯ರ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿದ್ದರೂ 'ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ' ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸರ್ರಿಯಲ್ ಅಂಶಗಳು ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಪುರಾತನವಾದ, ಹಿರಾನಿಮಸ ಬೋಷ್‌ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಕಂಡುಬರಬಹುದು.

ಆ) *'Blue Riders'* ಹಾಗೂ *'The Bridge'* ಎಂಬ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾಗುಂಪುಗಳು ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ, ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲದ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋನ್ ಕೃತಿಗಳು; ಯುದ್ಧ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಮಾನವೀಯತೆಗಳ ಪದರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವ ಕಾಥೇ ಕೋಲ್ವಿಜಳ ಕೃತಿಗಳು; ಮತ್ತು ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ ಗ್ರೇಕೊನ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು 'ಅನ್ಯಥಾ' ಮತ್ತು ಏಲಿಯನೇಶನ್ನಿನ ಗುಣ ಹೊಂದಿರಲೂಬಹುದು. ಅಂದರೆ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮೆರುಗನ್ನಿತ್ತ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಸ್ಕಿಜೊಫ್ರೇನಿಯಾದಂತಹ ರೋಗವು ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನೇ ವಿಸ್ತೃತಗೊಳಿಸುವ ಅಂಶವಾಗಿಬಿಡುವ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. (ಫ್ರಿಜಾಫ್ ಕಾಪ್ರಾನ ''ಟರ್ನಿಂಗ್ ಪಾಯಿಂಟ್'' ಪುಸ್ತಕದ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವಿದೆ), ಇತ್ಯಾದಿ. **ಅಂದರೆ ಹಳೆಯ ವಿಷಯಗಳು ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮರುಕಳಿಸಬಹುದು, ಹಳೆಯ ಶೈಲಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳೊಂದಿಗೆ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗಬಹುದು.** ಹಳೆಯ ಗೆಳೆಯ/ತಿ ಬಹುಕಾಲದ ನಂತರ ಸಿಕ್ಕಾಗ ಆತನ/ಕೆಯ 'ಹೆಸರು' ಹಾಗೂ 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ' ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರ್ಯಾರದ್ದೋ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಹೇಗನಿಸುವುದೋ ಹಾಗೆಯೇ ಇದು.

ಈ ಮೇಲಿನೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೇನೆಂದರೆ ''ಇಸಂ''ಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳ ವಿಭಾಗೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸ ಲಾಗುತ್ತಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಆಯಾ ಇಸಂಗಳು ಘೋಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತತ್ವಾದರ್ಶಗಳು ಕೇವಲ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೇರಿದ ಅನನ್ಯ ಗುಣವಾಗಿರಲಾರದು''ಎಂದ ಮಾತು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಕಲೆಯ, ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಮುಂದುವರಿಯುವ ಗುಣವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಓರಿಯೆಂಟಲ್ ದೇಶಗಳ ಕಲೆಗಳು ಗಿಡದ ರೆಂಬೆ ಕೊಂಬೆಗಳಂತೆ ಸೀಳಿಬಿಡುತ್ತ ಸಾಗಿದರೆ ಆಕ್ಸಿಡೆಂಟಲ್ ಕಲೆಯು ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಸಾಗುವ ಲಂಬ ರೇಖೆಯಂತೆ ಎಂದು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಎರಿಕ್ ನ್ಯೂಟನ್ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ನವೀನ ಗುಣವನ್ನು ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಕಲೆಗೆ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಹ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಕಲೆಯು ಮುಂಚೆ ಆಗಿಹೋದ ಕಲೆಯನ್ನು, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಆಧರಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಸಹಜ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದ ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಕಲಾಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆರಂಭ ದೆಸೆಯಿಂದಲೇ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತ, ಪರ್ಯಾಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದು/ತ್ತಿರುವುದು, ವಿವಿಧ

ಕಲಾನುಭವಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಧ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ.

೨

ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನವು ಆಧುನಿಕ ಇಸಂಗಳ ನಂತರದ, ಪ್ರಪಂಚ ಯುದ್ಧಗಳ ಕಾಲದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ತೀವ್ರತರವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡ ಕಲಾನುಭವಗಳು, ಅರ್ಥಾತ್ 'ಮಾಡರ್ನ್' ಮತ್ತು 'ಪೋಸ್ಟ್-ಮಾಡರ್ನ್' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪ್ರವಾಹಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಯ್ದಿರುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ದೃಶ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂದರೆ ಇಸಂಗಳ ಅಂತ್ಯ ಕಾಲದ ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸಂ, ದಾದಾಯಿಸಂ, ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್, ಅಸಂಬ್ಲೇಜ್, ಅರ್ಥ್ ಆರ್ಟ್, ಬಾಡಿ ಆರ್ಟ್, ಕನ್ಸೆಪ್ಚುಯಲ್ ಆರ್ಟ್, ಹ್ಯಾಪನಿಂಗ್, ಆಪ್ ಆರ್ಟ್, ಡಿ-ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವ್ ಆರ್ಟ್, ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನಿಟಿ ಮುಂತಾದ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಿರುವ ಮತ್ತು ಇಸಂಗಳಷ್ಟು ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಭಾಗೀಕರಣಗಳಿಲ್ಲದ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಕೃತಿಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ತೈಲವರ್ಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಘರ್ಷಣೆ ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ತೈಲವರ್ಣ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೇನೋ ಹೌದು. ಕಲೆಯ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲವೂ (ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್, ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್ ಮುಂತಾಗಿ) ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿರದ ದೈನಂದಿನ ವಸ್ತುಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಕಲಾತ್ಮಕ ರೂಪಾಂತರದಿಂದಾಗಿ. ೧೮೫೦ರವರೆಗೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರತಿ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಭೂತ ಹಾಗೂ ಭವಿಷ್ಯ ಕಾಲವೆಂಬುದಿರುತ್ತಿತ್ತು. ತೈಲ, ಜಲವರ್ಣ, ಎಚ್ಚಿಂಗ್, ಲಿಥೋಗ್ರಾಫಿಯನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಅವುಗಳಿಗೆ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲದ 'ಸ್ಮೃತಿ' ಇರುತ್ತದೆ. **ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮವು ಭೂತ ಹಾಗೂ ಇತಿಹಾಸಗಳಿಂದ ವಂಚಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ.** ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವವರು ಹೊಸ ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತರು. ಇದೊಂದು ಧೀರೋದಾತ್ತ ಕ್ರಿಯೆ.

ಮೂಲತಃ ಭೌತಜೀವನದ ತೀವ್ರ ಪ್ರೇಮಿಗಳಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯ ಕಡೆಗೇ ಕಲಾವಿದ, ವಿಮರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಕಲಾಗ್ರಾಹಕರೆಲ್ಲರೂ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿರುವುದು. ತೈಲವರ್ಣವು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಬಳಕೆಗೊಂಡ ಕ್ರಮಗಳನ್ನುಸರಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಸ್ತು-ವಿಷಯ-ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ತಾನೇ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿ ಹೋದ ದೃಷ್ಟಾಂತ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗನ್ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಶುದ್ಧತೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯೆಂದು ಗುರ್ತಿಸುವುದು ಇದನ್ನೇ. ಜಾಕ್ಸನ್ ಪೊಲಾಕ್, ಬ್ರಿಜತ್ ರಿಲೆ ಹಾಗೂ ಮಿನಿಮಲಿಸ್ಟರ ಕೃತಿಗಳು ಇದನ್ನೇ ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ. ನವೀನ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮದ, ತನ್ಮೂಲಕ ನವೀನ ಕಲಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ತಿರುಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು, ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮವು ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ಹಾದು ಬಂದುದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಂದು ತುರ್ತಿನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಹಂತ ೧: ಮರದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಶೃಂಗರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನದ ಯೂರೋಪಿನ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ (ಅರ್ಲಿ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್) ಕಾಲದ ಕಲಾವಿದರು ಬಳಸತೊಡಗಿದರು. ಬಹುಪಾಲು ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮದ ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯ ಟೆಸ್ಟಮೆಂಟ್ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರರೂಪಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಬೇಕಿದ್ದಾಗ, ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು ವಿಷಯದ ಅಡಿಯಾಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಕ್ರೈಸ್ತ ಮೇರಿ, ಜೋಸಫ್ ಮುಂತಾದ ದೈವೀ ಪುರುಷ/ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ, ಕ್ರೈಸ್ತನನ್ನು ಶಿಲುಬೆಗೇರಿಸುವ, ಸತ್ತ ಮೂರು ದಿನದ ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಜೀವ ತಳೆಯುವ 'ರೆಸುರೆಕ್ಷನ್' ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಕಡೆಗೇ ವೀಕ್ಷಕರ ಗಮನ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅಸಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಅರ್ಧ ಕಲಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಉಳಿದರ್ಧ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ತೈಲವರ್ಣ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಡೆಗೆ ಅವರ ಗಮನ ಏಕಾತ್ರಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು

(ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್ ವಾದ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳಿ). ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ಬ್ರಷ್‌ನಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಅದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯದಂತೆ ಸಪೂರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್, ಬರೋಕ್, ರೊಕೊಕೊ ಕಾಲಗಳಿಂದ ನಿಯೋ-ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್‌ವರೆಗೂ ತೈಲವರ್ಣದ ಒರಟು ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮವು ದೃಶ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂಬ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆ ಪ್ರಜೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಹಂತ ೨ : ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ರೆಂಬ್ರಾನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣವು ವ್ಯಾಪಾರ, ವಹಿವಾಟು, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸಮುದ್ರೋಲ್ಲಂಘನವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ರೆಂಬ್ರಾನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ (ಇದನ್ನು 'ಚೆರೆಸ್ಕೊರೋ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ) ಸಲುವಾಗಿ ತೈಲ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಒಂದರ ಪಕ್ಕ ಒಂದನ್ನು ಇರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕತ್ತಲಿನಿಂದ ಬೆಳಕಿಗೆ ಸರಿಯುತ್ತಿರುವಂತಹ, ಆದರೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸರಿದಿಲ್ಲದಂತಹ ಮಾನವಾಕಾರಗಳು ರೆಂಬ್ರಾನ ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳ ಮಹತ್ತನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಬಣ್ಣಗಳ ಮೇಲಿನ ಬೆಳಕಿನಾಟವನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂದಿನ ಹಾಲಿವುಡ್ ಸಿನೆಮಗಳ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ಯಾಮೆರ ಬೆಳಕಿನ ಚಿತ್ತಾರವನ್ನು ರೆಂಬ್ರಾನ ಕೃತಿಗಳು ಬಹಳವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಆತನ ಭಿನ್ನ ವರ್ಣಮೇಳವಿರುವ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು ಫೋಟೋಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳ ವರ್ಣಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಏಕವರ್ಣದ (ಅಕ್ರೋಮ್ಯಾಟಿಕ್), ನಾಟಕೀಯ ವೈವಿಧ್ಯದ ಗ್ರೇಟೋನ್‌ಗಳು ಎರಡು ಫೋಟೋಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಹಜ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು ಫೋಟೋದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗದ ಕಡುಗಪ್ಪು ಹಾಗೂ ಅಚ್ಚಬಿಳಿಯ ಏಕವರ್ಣದ (ಅಕ್ರೋಮ್ಯಾಟಿಕ್) 'ಅಂಚಿನ 'ಟೋನ್‌ಗಳು ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲುಂಟು. ***ರೆಂಬ್ರಾ ತೈಲವರ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಮೇಲಿನ ಬೆಳಕಿನ ಪ್ರತಿಫಲನಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಿದು.*** ಮುಂದೆ ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳ ನಂತರ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದರು ತೈಲವರ್ಣದ ವರ್ಣಗುಣಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಅದರ ಬೆಳಕಿನ ಪ್ರತಿಫಲನದ ಗುಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡಿದ್ದು ಈಗ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯ.

ರೆಂಬ್ರಾ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೆದುರಿನ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಲಾಕಾರರಂತೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸಪೂರವಾಗಿ ಬಳಸದೆ, ಪಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಬಳಿದು, ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಈತ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ

(ಅ) ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯ 'ರೀತಿ' ಹಾಗೂ

(ಆ) ನೈಜ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಮೂರು ಆಯಾಮದ ಭಾವನೆಯುಕ್ಕಿಸುವಂತಹ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರಿಸುವುದು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಹ ವಿಷಯ.

(ಇ) ತೈಲವರ್ಣವು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್‌ನ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿತು. ಹಾಗೂ

(ಈ) ಸ್ವತಂತ್ರ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರದೇಶಗಳಾಗಿಯೂ ಉಳಿದು ಬಿಡುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಸವನ್ನೂ ಮಾಡತೊಡಗಿತ್ತು.

ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯ ಅಂಬೆಗಾಲಿನ ಸ್ಥಿತಿಯದು. ಹದಿನೇಳು ಹಾಗೂ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಾದ್ಯಂತ, ರೆಂಬ್ರಾನಿಂದ ಡೆಲಾಕ್ರಾವ್‌ನವರೆಗೂ, ತೈಲವರ್ಣವೂ 'ವಿಷಯ' ಚಿತ್ರಣದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೊರೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದತೊಡಗಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಲೆಯ ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬೀಜಾಂಕುರವನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಭಿನ್ನ ರೀತಿ ಬಳಸಿದವರಲ್ಲಿ ಗೆರಿಕಾಲ್ಟ್, ವೆಲಾಸ್ಕ್ವೆ, ಗೋಯಾ, ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಹಾಲ್ಸ್ ಮತ್ತು ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾ ತಂಡದ ಸದಸ್ಯರೆಲ್ಲರೂ ಪರಸ್ಪರ ಕಾಲ ತತ್ವಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದಾಗಲೂ, ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಹಂತ ೩: ತೈಲವರ್ಣದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಧ್ಯಾಯ ಮುಗಿಯುವುದು, ಅದರ 'ವಿಷಯರಾಹಿತ್ಯ' ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ. ಯಾವುದೇ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ಅಥವ ನೈಜತೆಯ ದೃಶ್ಯೀಕರಣವಿಲ್ಲದ, ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ತೈಲವರ್ಣವೆಂದಷ್ಟೇ ಉಪಯೋಗಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರಾಕ್ಷನ್ ಕಾಲದಿಂದ.

ಇಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ದೊರಕತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಬಹುದಾದರೆ, ನೈಜ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವ ಕಣ್ಣಳೆಯ (ಪರ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್) ಆಟದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ತೈಲವರ್ಣವು ವೀಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಏನೇನೆಲ್ಲ ಸ್ಮೃತಿ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅದುಮಿಟ್ಟಿತ್ತೋ ಅವೆಲ್ಲ ಹೊರಬರ ತೊಡಗಿದ್ದು ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರಾಕ್ಷನ್ (ಅಮೂರ್ತ) ಮೂಲಕವೇ. ರೋತ್ಕೊನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಹಳದಿ ಹಾಗೂ ಕೆಂಪು ವರ್ಣಗಳ ವಿಶಾಲ ಸಮತಟ್ಟು ಹರಡುವಿಕೆಯಿರಬಹುದು. ಕೆಂಪು ಹಳದಿ ಭೇಟಿ ಮಾಡುವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎರಡೂ ಬಣ್ಣಗಳು ಬೆರೆತು ಹೋಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳು ತಾವೇ ತಾವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಭಾವನೆಯಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಾಲೆವಿಕ್‌ನು 'ಎಂಟು ಕೆಂಪನೆಯ ಆಯತಾಕಾರ ಗಳನ್ನು' ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದರೆ *ಅಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಕೆಂಪನೆಯ ವರ್ಣದ ಆಯತಾಕಾರಗಳಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು ಇರುವುದಿಲ್ಲ.* ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ತತ್ವಕ್ಕೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಬಲ್ಲ ಈ ಕೃತಿಗಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಚರ್ಚೆಯಿಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಬಣ್ಣಗಳು ಹೇಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಂಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಈ ಮೇಲಿನೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ನೈಜ ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದ 'ಇದು ವಿಷಯ', 'ಇದು ಮಾಧ್ಯಮ'ವೆಂಬ ವಿಭಾಗೀಕರಣವು ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ದೊರಕಬಹುದಾದ ಅರ್ಥ-ಅನುಭವಗಳು ಏನಿದ್ದರೂ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬರಬೇಕು. *ದೃಶ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಅನುಭವವಿರಬಹುದೇ ಹೊರತು ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವಿರಲಾರದು.*

೩

ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು:

ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತು ಗಂಡಿನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದುದು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ನಮ್ಮ 'ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೋ ಎಂಬಂತಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅರ್ಥ ಮೀರಿದ ಜಗತ್ತು ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಲ್ಟ್ರಾ-ವಯಲೆಟ್ ಬೆಳಕನ್ನು (ನೇರಳೆ) 'ಈ ಗಂಡು ನಿರ್ಮಿತ ಕಣ್ಣು' ಕಾಣಲಾರದು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಮಾತ್ರ ಚುರುಕಾಗಿರುವುದರ ವಿರುದ್ಧ ಲಿಂಡಾ ನಾಕ್ಲಿನ್ ಮುಂತಾದ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ದೃಶ್ಯಚಿಂತಕರು ಬಂಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ''ಕಲಾಕೃತಿ (ದೃಶ್ಯ) ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಮಾತನಾಡಬೇಕು'' ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಪಿತೃ ಪ್ರಧಾನ ವರ್ಗವಾದ ಕ್ಲೆಮೆಂಟ್ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್ ಅಂತಹವರ ರಾಜಕಾರಣ, ಎಂಬುದು ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿಗಳ ವಾದ. ಈ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ವೀಕ್ಷಕ ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ***ವೀಕ್ಷಕನ ಇಡೀ ದೇಹವೇ ದೃಶ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದು ತೈಲವರ್ಣ-ಈಸಲ್ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮದ ಸೋಲೂ ಹೌದು, ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿಗಳ ಗೆಲುವೂ ಹೌದು.***

ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮವು ದೃಶ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡ ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಾನೇ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿಹೋದ (ವಸ್ತು, ಸಂಯೋಜನೆ ವಿಷಯ ಇತ್ಯಾದಿ) ಐದಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲದ ಅಧ್ಯಾಯ ಕುತೂಹಲಕರವಾದುದೆಂದು ಭಾವಿಸ ಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ೧೯೧೦ರಿಂದ ತೈಲವರ್ಣದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಶೂನ್ಯಗೊಳಿಸಿದ (ರೂಢಿಗತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ) ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ರಷ್ಯಾದ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ 'ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸಂ' ಮತ್ತು ಮಾರ್ಸಲ್ ಡುಶಾಂಪನ 'ದಾದಾಯಿಸಂ'ನಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡಾಗ, 'ಮಾಧ್ಯಮದ ನವೀಕರಣ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಬದಲಾವಣೆಗೊಂಡಿದ್ದು ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರದೆ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯೇ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದತೊಡಗಿತು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಜನಜನಿತವಾಗಿದ್ದ ನಂಬಿಕೆಗಳೆಂದರೆ:

೧ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಎಂದರೆ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಈಸಲ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಆಗಿ ಮೂಡಿರುವ, ಬಹುವಾಗಿ ನೈಜವಾಗಿರುವ (ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಜಾಳಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿದೆ) ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಹಾಗೂ ವೀಕ್ಷಕರು ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕಣ್ಣಾಪಾಪೆ ಯಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು.

೨ ಶಿಲ್ಪ ಎಂದರೆ ಮೂರು ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ಕಲ್ಲು ಮತ್ತು ಮಣ್ಣಿನ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ತಯಾರಾಗಿ ಪೆಡಸ್ಟಲಿನ ಮೇಲಿರಿಸಲಾದ, ನಾಲ್ಕೂ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಆಸ್ವಾದಿಸಬಹುದಾದ ಕೃತಿ. ಜೇಡಿಮಣ್ಣಿನಿಂದ 'ಕೂಡುವ' ಮರದ ತುಂಡು ಕಡಿದು 'ಕಳೆವ' ಎರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು.

೩. ಈ ರೂಢಿಗತವಾದ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು 'ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು'. ಇದೂ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಪೂರ್ವದ ಶಿಲ್ಪಗಳು ದೇವಾಲಯ, ಚರ್ಚ್, ಇಗರ್ಜಿಗಳ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ

ಈ ಮೂರೂ ನಂಬಿಕೆಗಳೂ (ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಅತಿ ಭಾವುಕತೆಯಲ್ಲಿರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮನೋಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಒಂದೆಡೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶಗಳು) ಈ ಶತಮಾನಾದ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಥಳಪಲ್ಲಟವನ್ನನುಭವಿಸಿದವು.

(ಅ) ಕಾಲದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಇನ್ನೂ ಮುಗಿಯದ,

(ಆ) ಅತಿ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಜನಿಸಿರುವ ಮತ್ತು

(ಇ) ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಭಿನ್ನಗೊಳ್ಳದ ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವುಗಳದೇ ಸಂಕೀರ್ಣ ಭಾವಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನೊಡ್ಡುತ್ತವೆ. ಈ ಎಚ್ಚರದಿಂದಲೇ (ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಲಾದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು), ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖವಾದ ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಿರ್ಮಾಣವಾದ (constructivism)

೧೯೧೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ರಷ್ಯಾದ ಕಲಾವಿದ ಟಾಟ್ಲಿನ್‌ನ 'Monument to the 32nd Conference' ಎಂಬ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಕರಡು ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ('ಮೆಕೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಶಿಲ್ಪದ ಕರಡನ್ನು) ತಯಾರುಗೊಳಿಸಿದ. ಅಸಲಿ ಕೃತಿ ಸುಮಾರು ನೂರು ಅಡಿ ಎತ್ತರವಾಗಿದ್ದು ಈಗಿನ ಎಂಜಿನಿಯರ್‌ಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿದ ನಿರ್ಮಾಣ ಅದಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಕರಡು ಶಿಲ್ಪದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಮುಂದುವರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಮೊದಲ 'ನಿರ್ಮಾಣ ಶಿಲ್ಪ'ದ ಕಥೆಯಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ, ಶಿಲ್ಪವೆಂದರೆ ಬಂಡೆಗಲ್ಲನ್ನು 'ಕೆತ್ತನೆ ಮಾಡಿ' ಇಲ್ಲವೇ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಗಿರುವ ಕಬ್ಬಿಣದ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರದ (ಇದನ್ನು ಆರ್ಮೆಚರ್ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಸುತ್ತ ಮಣ್ಣನ್ನು 'ಮೆತ್ತುವ', ಬೇಡವಾದೆಡೆ 'ತೆಗೆದು ಹಾಕುವ' ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಮೂಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಛೇದಿಸುವ (*ರಿಮೂವಲ್*) ಮತ್ತು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ (*ಅಡಿಷನಲ್*) ಶಿಲ್ಪ ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮೂಲಕ ಬಂದ ಶಿಲ್ಪಗಳ ಗುಣ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸ, ದಾಖಲೆ (ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟ್) ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪದ ಏಕಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯಗಳನ್ನು, 'ದೃಶ್ಯ'ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಉಳಿಸಿಹೋಗಿವೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಧೀರನ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ಮಾರಕಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಸಮೂಹದ ಹತ್ಯೆಯೂ ಇದೆ. ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರನ ಶಿಲ್ಪವೊಂದು ಹನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷ ಚದರ ಕಿಲೋಮೈಲುಗಳಾದ್ಯಂತ, ಎರಡೂವರೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಹರಡಲಾದ ದೈಹಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ಭೌಗೋಳಿಕ ಹಿಂಸೆಯ ಸ್ಮೃತಿ ಅಡಗಿದೆ! ಗ್ರೀಕರ ನಗ್ನಶಿಲ್ಪ ರೋಮನ್ನರ ಭಾವಶಿಲ್ಪ,ಗಾಥಿಕ್ ಅಥವ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್-ಪೂರ್ವ ಕಾಲದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆತುಕೊಂಡ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶಿಲ್ಪಿಗಳೆಲ್ಲ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಏಕಶಿಲೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾದಂತಿವೆ.

ಟಾಟ್ಲಿನ 'ನಿರ್ಮಾಣ' ಶಿಲ್ಪವು ಛೇದಿಸುವ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಬದಲಿಗೆ ವಾಸ್ತು ಕಟ್ಟಡಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಂಬಗಳನ್ನು ಆಧಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ವಿವಿಧ ಕಬ್ಬಿಣದ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಒಂದರೊಡನೊಂದು 'ಬೆಸುಗೆ' ಹಾಕಲಾಯಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಮತ್ಯಾರೋ ಬೇರ್‍ಯಾವುದೋ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಯಾರು ಮಾಡಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಬೆಸುಗೆ ಹಾಕಿ, ಶಿಲ್ಪಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಈ ನಿರ್ಮಾಣ ಶಿಲ್ಪ. ಇದರಿಂದಾಗಿ,

ಅ) ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿಯೇ ಇದ್ದ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತೊಡೆದು ಅನ್ಯ ಶಿಸ್ತಿನ ಬೆಸುಗೆಯಂತಹದನ್ನು

(ವೆಲ್ಡಿಂಗ್) ಕಲಾಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಾಗಿಸಲಾಯಿತು. ತನ್ಮೂಲಕ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದೃಶ್ಯ-ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗೂ (ಛೇದಿಸುವ, ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ, ಬಣ್ಣ ಬಳಿವ) 'ನೈಜ-ವ್ಯಕ್ತಿ-ನಿಸರ್ಗ' ರಚನೆಯ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಧರಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯವೂ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ನಿರಾಕೃತವಾಯಿತು.

ಆ) ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲದ ಮಾನವನದೇ ಅನನ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಜಿಯಾಮಿತ್ರಿ ಆಕಾರಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ಕಲೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವಾದಂತಾಯ್ತು. ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ನಂತರದ ಕೃತಿಗಳು ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಟಾಟ್ಲಿಟಿನ 'ಮಾನ್ಯುಮೆಂಟ್' ಕೃತಿಯು ದಿನನಿತ್ಯ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಫಂಕ್ಷನಲ್ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅಭಿಯಂತರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿತು. ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್-ಪೂರ್ವದ ದೇವಾಲಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಭಿಯಂತರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಆಗ ಅವುಗಳ ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ 'ಆಧಾರ' ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ***ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನೇ ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ಇಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಆಗ ಅವುಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿದ್ದವು.***

ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೂ ದೃಶ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಶುದ್ಧಾಂಗ ಜ್ಞಾನದ ಅಂಗವೊಂದರ ಹುಟ್ಟಿನ ನಂತರದ ಮೊದಲ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ದೈನಿಕ ಬಳಕೆಯ ಹಾಗೂ ರಸಸ್ವಾಧನೆಯ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಇದು. ನಿರ್ಮಾಣವಾದದ ಉಗಮದಿಂದಲೇ ಕಲಾವಿದರಾದ ನಾಮ್ ಗಾಬೊ, ಅಂತೋನ್ ಪೆವ್‌ಸ್ನರ್ ನಿರ್ಮಾಣವಾದದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೆವ್ಸನರ್, ಗಾಬೋ ಮುಂತಾದವರು ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸಂನ ಆದರ್ಶದ ಕಾರಣಕ್ಕೇ, ಸಮಾಜವಾದಿ-ವಿರೋಧಿ ಕೃತಿಗಳವು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸೋವಿಯಟ್ ರಷ್ಯವನ್ನು ತೊರೆದು ಬರಬೇಕಾಯಿತು. ***ಸೋವಿಯಟ್‌ನಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಸೆನ್ಸಾರ್ ಇದ್ದುದರಿಂದ 'ಸೃಜನಾತ್ಮಕ'ವೆಂದರೆ ಯುರೋಪು ಏನನ್ನು ಭಾವಿಸಿತ್ತೋ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ನಾಲಾಯಕ್ಕೆಂದೂ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಭಿತ್ತರಿಸುವ ಕೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾದ ಕಲೆಯೆಂದೂ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಇಸಂ, ಇಸಮೋತ್ತರ ದೃಶ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ಸೋವಿಯಟ್ ರಷ್ಯದ ಪಾತ್ರ ಬಹುಪಾಲು ಶೂನ್ಯ !***

ದಾದಾಯಿಸಂ:

ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಜನನವಾದ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಮಾರ್ಷಲ್ ಡುಶಾಂಪ್ (ಇದರ ಮುಂಚಿನ ಲೇಖನ *''ಸಮಕಾಲೀನ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಭೂತ ವರ್ತಮಾನಗಳ ಗೊಂದಲ''* ಓದಿ) ಎಂಬಾತ, ಕಲಾಪಂಥಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಾತತ್ವಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಹೀನವೆಂದು ಸಾರುವ ಸಲುವಾಗಿ ಪೋರ್ಸಲಿನ್ ಶೌಚಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ 'ಟಾಯ್ಲೆಟ್ ಪ್ಯಾನ್'ನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಸಹಿ ಹಾಕಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ.ಅದು ಹಾಳಾದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಥದೇ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಸಹಿ ಹಾಕುವ ಇಂಗಿತ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ. ಮತ್ತು ಸೈಕಲ್ ಚಕ್ರವೊಂದನ್ನು ಸಹಾ ಪೆಡಸ್ಟಲಿನ ಮೇಲಿರಿಸಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಸಿದ.

ಇದು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿತು. ಮೊದಲಿಗೆ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಯೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡಿ, 'ಕಲೆಯು ಒಬ್ಬ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸುಳ್ಳೆಂದು ಸಾಧಿಸ ಹೊರಟ ಡುಶಾಂಪನ ನಂಬಿಕೆಯೇ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಹೋದುದು ಒಂದು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ವಿಪರ್ಯಾಸ !

ಡುಶಾಂಪನ 'ಟಾಯ್ಲೆಟ್ ಪ್ಯಾನ್' ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮ ತತ್ವ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡಿತು. ಅದೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು, ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗಾಗಿ ಅದರ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವುದು ಸಂಕೋಚದ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರ *'ಸಂಯೋಜನೆಯ ಚಾತುರ್ಯ' ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೇ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.* ಅದಾಗಲೇ ಬೇರ್‍ಯಾವುದೋ ದೈನಂದಿನ ಉಪಯೋಗದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ರೆಡಿಮೇಡ್‌ಗಳು ('ನಿಮಾಣವಾದ'ದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ) 'ಮೊನಲಿಸ' ದಂತಹ ನಾಜೂಕು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಟಾಯ್ಲೆಟ್ ಪ್ಯಾನ್ ಅನ್ನು ನೆನಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಡೀ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೊಮ್ಮೆ ಆ ತುದಿಯಿಂದ ಈ ತುದಿಯವರೆಗೆ ಪುನರ್ ವಿಮರ್ಶೆ

ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಡುಶಾಂಪ ಮೊನಲಿಸಳ ಫೋಟೋ ಒಂದಕ್ಕೆ ಮೀಸೆ, ಗಡ್ಡ ಬರೆದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಪೆಡಸ್ಟಲಿನ ಮೇಲಿರಬೇಕಾದ ಸಕಲ ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ವೈಭವೋಪೇತ ಶಿಲ್ಪದ ಬದಲಿಗೆ ಡುಶಾಂಪ್ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೈಕಲ್ ಚಕ್ರವಿರಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಮೊನಲಿಸಳಂತಹ, ತೈಲಮಾಧ್ಯಮದ ವೈಭವೀಕೃತ ಕೃತಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಯಾದರೂ ಮೀಸೆ ದಾಡಿಯನ್ನು ಬಳೆದದ್ದು, ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೇ.

೧೮೫೦ರಿಂದ ೧೯೫೦ರವರೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿರೋಧಿ ಮನೋಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಹಲವಾರು ಪಂಥಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಿದೆ ಎಂದು (ಇದನ್ನು 'ಅವನ್ ಗಾರ್ಡ್' ಚಳವಳಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಹಿಲ್ಟನ್ ಕ್ರಾಮರ್ ತನ್ನ ಪತ್ರಿಕಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಬೃಹತ್ ಸಂಗ್ರಹದ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ (ನೋಡಿ **'ದಿ ಏಜ್ ಆಫ್ ಅವನ್ ಗಾರ್ಡ್'**) ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಕುರಿತ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಾಡರ್ನಿಸಂ ಹಾಗೂ ಮಾಡರ್ನಿಟಿಯ ನಡುವೆ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. 'ಮಾಡರ್ನಿಟಿ' ಎಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸೌಕರ್ಯಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ. ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಉತ್ತುಂಗ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಕ್ಯಾಪಿಟಲಿಸಂನ ಕೊಡುಗೆ ಇದು.

ಮಾಡರ್ನಿಸಂ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ . ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಯಲ್ಲ, ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೊಳಗಿನಿಂದ ಬಂಡೇಳುವುದನ್ನೇ 'ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದರು ೧೮೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗಿಬಿದ್ದರು ! ರಾಜಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗಿಬೀಳುವುದು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿಷಿದ್ಧ. ಅಥವ ಹಾಗೆ ನಿಷಿದ್ಧ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸ್ವೀಕೃತಿ ಯುರೋಪ್-ಕೇಂದ್ರಿತ ಇತಿಹಾಸ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ.

ಒಮ್ಮೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗಿಬೀಳುವುದು ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಂಡಾಯವೇ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಅದು ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್ ಆಗಲಾರದು. ಇಂತಹುದನ್ನು ಪೋಸ್ಟ್-ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್ ಅನ್ನುತ್ತೇವೆ. ದಾದಾಯಿಸಂ ಈ ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್ ಚಳವಳಿಗಳ ಪಿತಾಮಹ. ಗೋಪುರಗಳ ಮೇಲಿನಿಂದ ಜನರನ್ನು ಅವಹೇಳನ ಮಾಡುತ್ತ ಪಾಮ್‌ಫ್ಲೆಟ್‌ಗಳನ್ನು ಎಸೆದು, ಜನರನ್ನು ಛೇಡಿಸಿ, ಅವರಿಂದ ಒದೆಸಿಕೊಂಡು-ಒಟ್ಟಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿದರು ದಾದಾಯಿಸ್ಟರು. ಅದಕ್ಕೂ ಮುನ್ನ *ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಚಳವಳಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ನಂತರವಷ್ಟೇ ಅವುಗಳ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ದಾದಾಯಿಸ್ಟರು ತಾವೇನೂ ಮಾಡುತ್ತೇವೆಂಬುದನ್ನು ಆಚರಣೆಗೆ ತರುವುದರ ಮೊದಲೇ ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದರು. ಇದನ್ನು 'ಮ್ಯಾನಿಫೆಸ್ಟೋ' ಅಥವಾ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಗಳ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಗಳ ಆರಂಭಿಕ ಹಂತದ ದಾದಾಯಿಸ್ಟರ ಮ್ಯಾನಿಫೆಸ್ಟೊ.*

ಆಕ್ಷನ್ ಪೇಂಟಿಂಗ್ (Action Painting)

ತೈಲವರ್ಣ-ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಮಾಧ್ಯಮವು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು 'ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಮತ್ತು 'ದಾದಾಯಿಸಂ' ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಸ್ಥಾನ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಆದರೂ ನಿರ್ಮಾಣವಾದದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಾಕಾರದ ಒಳಹೊರಗೆಲ್ಲ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆ ಮತ್ತು ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಪೂರ್ವದ ದೇವಾಲಯ ಮತ್ತು ಚರ್ಚ್‌ಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೂ, ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ದೈಹಿಕವಾಗಿಯೂ ಅದರ ಒಳಹೊರಗೆಲ್ಲ ಓಡಾಡಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಅಮೆರಿಕನ್ ಕಲಾವಿದ ಜಾಕ್‌ಸನ್ ಪೊಲಾಕ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡಿಬಿಡುವಂತಹುದಾಗಿತ್ತು. ಪೈಂಟ್ ತುಂಬಿದ ದೊಡ್ಡ ಡಬ್ಬ ಹಿಡಿದು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಹಾಸಲಾದ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ಬಣ್ಣವನ್ನು ದೊಡ್ಡ ಬ್ರಷ್‌ನಿಂದ ಎರಚಾಡಿದ. ಜೇಪನ್ನು ಅದರ ಮೇಲೆಲ್ಲಾ ಓಡಾಡಿಸಿದ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಬ್ರಷ್ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸನ್ನೂ 'ಸ್ಪರ್ಶಿಸಲಿಲ್ಲ' ಎಂಬುದೊಂದು ವಿಶೇಷ !

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯಾದರೂ ಆಕಾರ-ಅವಕಾಶ, ಫಾರ್ಮ್, ಸ್ಪೇಸ್ ಮತ್ತು ಆಯಾಮ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವ ಪರ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಗುರ್ತು ಉಳಿಯದಂತೆ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಸಮನಾಗಿ ಹರಡಿ ಹಂಚಿದ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಿಕ್ಕುಸಿಕ್ಕಾದ ಗೆರೆಗಳೇ

'ಕಾಣುವಂತಹ' ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಿದ್ದ ಪೊಲಾಕ್. ಪೊಲ್ಲಾಕ್‌ನ ಮುಂಚೆ ತೈಲಚಿತ್ರ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಐನೂರು ವರ್ಷದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಿಲುವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳು ರೆಂಬ್ರಾ, ವೆಲಾಸ್ಕ್ವಾ, ರೂಬೆನ್ಸ್-ಎಲ್ಲರ ಕೃತಿಗಳೂ ಅಂದಿನಂತೆ ಇಂದೂ ಅಮೂಲ್ಯ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಕೋಟಿಗಟ್ಟಲೆ ಬೆಲೆ ಬಾಳುವಂತಹದ್ದು. ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಪ್ರತಿ ಕಲಾವಿದನ ಅಂತಿಮ 'ಗುರಿ'. ಆತನ/ಆಕೆಯ ಧ್ಯಾನ, ದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನವೆಲ್ಲದರ ಸಾರರೂಪ ಈ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್.

ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಜಾಕ್ಸನ್ ಪೋಲ್ಲಾಕ್ ಈ ದಿವ್ಯ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಅನ್ನು ಕಸದ ಬುಟ್ಟಿಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ ಮೊದಲ ಕಲಾವಿದ. ಆತನಿಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗಿನ ತನ್ನ ಈ ಕ್ಷಣದ, 'ಈಗ-ಇಲ್ಲಿ'ಎಂಬ ದೈಹಿಕ ಇರುವಿಕೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಝೆನ್ ತತ್ವ ಹಾಗೂ ಕುಡಿತದ ಚಟ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಆತನನ್ನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹರಿವ ನೀರಿಗೆ ಹೆಲಿಕಾಪ್ಟರ್‌ನಿಂದ ಮೂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಬಣ್ಣ ಸುರಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಪೂರ್ವ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಒಟಾವ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕೆರೆಯ ಒಳಕ್ಕೆ, ಸುರುಳಿಯಾಕಾರದ ಸೇತುವೆ ಕಟ್ಟಿದ ರಾಬರ್ಟ್ ಸ್ಮಿತ್‌ಸನ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದ. ತೊಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮಿಲಿಯನ್ ಜ್ಯೂಗಳನ್ನು, ಸಲಿಂಗಕಾಮಿಗಳನ್ನು ಅನಾರ್ಯರನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಮುದ್ರೆ ಒತ್ತಲಾದ ನಾಝಿಗಳು ರೇಚ್‌ಸ್ಟಾಗ್ ಎಂಬ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ಬಟ್ಟೆ ತೊಡಿಸಿದರು ಕ್ರಿಸ್ಟೋ ಮತ್ತು ಆತನ ಪತ್ನಿ . ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಕಾಲ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ರಾಜಕಾರಣ ಮಾಡಿ ಈ ಸರಕಾರಿ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ವಸ್ತ್ರ ತೊಡಿಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಕೇವಲ ಹದಿನೈದು ದಿನಕ್ಕೇ ಅದನ್ನು ಹರಿದು ಬಿಸಾಡಿದರು ಆ ಬಟ್ಟೆ ಚೂರುಗಳನ್ನು , ಬೇಕುಬೇಕಾದವರಿಗೆ.

ಕಲಾಕೃತಿಯು ಅನಂತವಾಗಿ ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಬಿಟ್ಟು ಜೀವಂತವಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಗಳ ಐದು ಶತಮಾನಗಳ ಹುನ್ನಾರವನ್ನು ಮೇಲಿನ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಒಡೆದುಹಾಕಿದವು. ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಎರಡು ಆಯಾಮದ ಮೇಲ್ಮೈಯ ಮೇಲೆ ಮೂರು ಆಯಾಮದ ಚಿತ್ರಣವು ನಿಷಿದ್ಧವೆಂದ ಗ್ರೀನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಹೀರೋ ಈ ನಾಯಕ ಜಾಕ್ಸನ್ ಪೊಲ್ಲಾಕ್. ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು 'ಆಕ್ಷನ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್'ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ***ಆಗ ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಎಂಬುದು ಒಂದು ನಾಮಪದವಾಗಿರದೆ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾಪದವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಯಿತು.*** ದೃಶ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಚಿರಂತನವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕೃತಿಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಕಲಾವಿದ ಡೇಮಿಯನ್ ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನದ್ದು. ಸತ್ತ ತಿಮಿಂಗಲ, ಮೀನು ಕುರಿಗಳನ್ನು ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಭಾಗ ಮಾಡಿ, ಫಾರ್ಮಾಲ್ಡಿಹೈಡಿನಲ್ಲಿರಿಸಿ ಲಂಡನ್ನಿನ 'ಸಾಚಿ' ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದನೀತ. ***ಕಲೆಯನ್ನು ಅಜರಾಮರಗೊಳಿಸುವವರ ನಡುವೆ ಸಾವನ್ನು ಅಜರಾಮರಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಡೇಮಿಯನ್ ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನ ಸಾಧನೆ.*** ಆಕ್ಷನ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್‌ನ ಮುಂದುವರೆದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದು. (ಓದಿ: ಪುಸ್ತಕ: ಸೂಝಿ ಗಾಬ್ಲಿಕ್‌ಳ ''ಆಧುನಿಕತೆ ಸೋತಿದೆಯೆ?''-ಹ್ಯಾಸ್ ಮಾಡರ್ನಿಸಂ ಫೇಲ್ಡ್?)

ರೊತ್ಕೊನ ಅಥವ ಬ್ರಿಜತ್ ರಿಲೆಯ '**ಆಪ್ಟಿಕಲ್ ಆರ್ಟ್**' ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಬಣ್ಣದ ಭ್ರಮೆ ಪೊಲಾಕನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಸಮತಟ್ಟು ನೀಲಿ ಕಾಗದಗಳನ್ನು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿ ಕೂಡಲೆ ಸಮತಟ್ಟು ಹಳದಿ ಕಾಗದಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಕ್ಷಣ ಕಾಲ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ-ಇದು ಆಪ್ ಕಲೆಯ ಮೂಲತತ್ವಕ್ಕೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವ, ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಒಂದು ಸರಳ ಅಂಶ. 'ಆಪ್ 'ಕೇವಲ ದೃಶ್ಯಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಹ ಪಂಥದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಫೋಟೋಗಳನ್ನು ಕಲಾಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುವಾಗಲೂ ವೀಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಭ್ರಮೆಯ ಅನುಭವ ಸಾಧ್ಯ.

ಪೊಲಾಕನ ಸಂದರ್ಶನಗಳು ಮತ್ತು ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಿಂತಲೂ '**ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯೇ**' ಆತನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತರಲ್ಲಿಲ್ಲದ ನಿಲುವು ಪೊಲಾಕ್‌ನಲ್ಲಿ, ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿದ್ದು ಅದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಿಯೆ, ಸಮಯ, ಯೋಜನೆ-ಇವೆಲ್ಲವೂ ದೈನಂದಿನ ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಲ್ಲ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನಂಬಿಕೆಯಂತೆ ಎಲ್ಲವೂ 'ಇಲ್ಲಿ' ಮತ್ತು 'ಈಗ' ಆಗುವಂತಹುದು ನಂತರ ಉಳಿಯುವುದು (ದೈನಂದಿನ

ಬದುಕಲ್ಲಿ) ನೆನಪುಗಳು ಹಾಗೂ ಕಸಕಡ್ಡಿಯಂತಹ (ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ) ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರ.

ಪೊಲಾಕ್ ಪರವಾದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಕಲಾಕಾರರ ನಿಲುವನ್ನು ಚೀನಾ ದೇಶದ ಝೆನ್ ತತ್ವಾಧಾರಿತ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಚೀನದ ಸುಂಗ್ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳು 'ಝೆನ್' ಪಂಥದಂತೆ 'ಇಲ್ಲಿ, ಈಗ 'ಎಂಬ ಬದುಕಿನ ಅಂಗವಾದ ಝೆನ್ ಕೃತಿಗಳು, ಜಲವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಪೊಲಾಕ್ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಸಹ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ 'ಕ್ರಿಯೆಯು' ಬದುಕಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೇ ಹೊರತು ಹೊರಗುಳಿಯದು ಎಂಬ ಹೊಳಹು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ರೂಢಿಗತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ನಾವು ಬಳಸುವ ಆಕಾರ, ರೇಖೆ, ವರ್ಣಮೇಳ, ಸಂಯೋಜನೆ, ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅವಕಾಶದ ಉಪಯೋಗ, ಪಾಸಿಟಿವ್, ನೆಗೆಟಿವ್ ಸ್ಪೇಸ್ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಕ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಮಾಣವಾದದ, ದಾದಾ ಮತ್ತು ಆಕ್ಷನ್ ಪೇಂಟಿಂಗ್‌ಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಹೊರಡುವುದು ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನರಿತಿದ್ದ ಬ್ರಿಟಿಷ್-ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕ ಜಾನ್ ಬರ್ಜರ್, ಪೊಲಾಕ್‌ನ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲುವನ್ನು ತಿಳಿಸದೆಯೇ, ಆತನ ಕೃತಿಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು 'ಕಲೆಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಕ್ರಿಯೆ' ಅಥವ **'ದ ಸೂಯಿಸೈಡ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್'** ಎಂದು ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ದೃಶ್ಯಾಕ್ಷರವೆಂಬ ದೃಶ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂರಚನೆ:

'ಹೊಸ ಹೊಸ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ಒಂದರ ಹೆಗಲ ಮೇಲೊಂದು, ಒಂದನ್ನೊಂದು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿದಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಪಂಥವು ಶೈಶವಾವಸ್ಥೆ, ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಮರಣಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಲೇಬೇಕು. ಆದರ ಮುಂದಿನ ಪಂಥದ ಜನನ ಆ ಮುಂಚಿನ ಪಂಥದ ಸಾವನ್ನಾಧರಿಸುತ್ತದೆ' ಎಂಬರ್ಥದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ನಾಡಿಬಡಿತವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರಿಸುವಂತಹ ಮಾತನ್ನು ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್ ತನ್ನ **'ಕನ್‌ಸೈಸ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್'** ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ರೀಡ್ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಅವನ ಗಮನದಲ್ಲಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ಪಂಥಗಳೆಂದರೆ ೧೮೬೦ರಿಂದ ೧೯೨೦ರ ತನಕ ಆಗಿಹೋದ, ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದ ಆಧುನಿಕ 'ಇಸಂ' ಪಂಥಗಳು. ಆದರೆ ೧೯೨೦ರ ನಂತರದ ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಹೊಸ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕುಗಳು ಹಾಗೂ ಹಳೆಯ 'ರೂಪಾಂಶ ಪ್ರಧಾನ'ವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೊಳಪಡಿಸಿದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ವಿಪುಲವಾಗತೊಡಗಿದಂತೆ ರೀಡ್‌ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಪರಿಮಿತ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗಿನದಾಗಿ ಉಳಿದುಹೋಯಿತು ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಇದು ರೂಢಿಗತ ಹಾಗೂ 'ಹೊಸ ಕಲಾಇತಿಹಾಸದ' (೧೯೮೦ರ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು) ನಡುವಿನ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಹೌದು.

ರೀಡ್, ರೋಜರ್ ಫ್ರೈ, ಕೆನೆತ್ ಕ್ಲಾರ್ಕ್‌ರ ಕಲಾವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಜಾನ್ ಬರ್ಜರ್‌ನ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ವಿಮರ್ಶಾ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಗಾಂಬ್ರಿಚ್‌ನ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಲಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ತುಲನೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಿದರೆ ಒಂದಂಶವಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು,

(ಅ)ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಾಗುವ ಬಗೆ ಹಾಗೂ

(ಆ)ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಂಥಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ನಂತರ ತನ್ಮೂಲಕ ಆ ಕೃತಿಯ ಕುರಿತು ಬದಲಾದ ವಿಮರ್ಶೆ-ಇವು ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಪರಸ್ಪರ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಮರ್ಶಾಯಂತ್ರದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. (ಓದಿ: ಪುಸ್ತಕ: 'ಆರ್ಟ್ ಇನ್ ಥಿಯರಿ', ೧೯೦೦-೧೯೯೯).

ತತ್ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಹೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿ, ಒಂದು 'ನಿರ್ದಿಷ್ಟ

ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ ಎಂಬುದೇ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಕುರಿತ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರ ಅತಿ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಿನಿಮಾ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಗಾಢವಾದಷ್ಟೂ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾರ್ಗವೂ ಎರಡು ಸ್ಥೂಲ, ಆದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ತುಳಿಯತೊಡಗುತ್ತವೆ:

ಅ) ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಸಂಬಂಧವು ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಒಡ್ಡಬಹುದಾದ ಪರಕೀಯತೆಯ ಭೀತಿಯಿಂದಾಗಿ (ರೂಢಿಗತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬ ತನ್ನದಲ್ಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗದ ಕುರಿತು, ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಅವಸ್ಥೆ)ಆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಅನನ್ಯ ಗುಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ: ಇ.ಎಚ್. ಗಾಂಬ್ರಿಚ್, ರುಡೊಲ್ಫ್ ಆರ್ನ್‌ಡಿವ್‌ರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ರಮದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾನುಭವವು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬಒಂದು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ (ಹೆಜಿಮೊನಿಕ್) ಶ್ರೇಣೀಕರಣ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಆ) ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವ ಸಿನಿಮಾದ ಅನನ್ಯ ಗುಣಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಾಗರಿಕತೆಯ ದಿಕ್ಕುದೆಶೆಗಳ ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಕುರಿತೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.ಆಗ ಪ್ರತಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ರಂಗಗಳ ಅತ್ಯಂತಿಕ ಫಾರ್ಮಲ್ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಸಮ್ಯಕ್ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆಯಷ್ಟೇ. ಪ್ರತಿ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ದೃಶ್ಯಕಲಾಪ್ರಕಾರ) ಅನನ್ಯ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗುಣಗ್ರಹಣವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ತ್ಯಾಜ್ಯವು ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು. (ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಉದಾ: ರೋಲಾಂಟ್ ಬಾಥ್, ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸಯ್ಯದ್, ಟೆರಿ ಈಗಲ್ಟನ್, ಫ್ರೆಂಚ್ ರಾಚಯನಿಕ (ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸಂ), ರಾಚಯನಿಕೋತ್ತರ ವಿಶ್ಲೇಷಕರು ಮುಂತಾದವರ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಓದಿ) ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ದೃಶ್ಯಪ್ರಕಾರದ ಅನನ್ಯತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲೇ ನಂಬಿಕೆಯಿರಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ, ಎಲ್ಲಾ ಸೃಜನರಂಗದ ರೂಪನಿಶ್ಠವಾದ ವಿಸ್ತೃತ ಅಧ್ಯಯನ ***ಅಸಾಧ್ಯ*** ಮತ್ತು ***ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ*** ತೋರುತ್ತದೆ.

ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದಿಕ್ಕುಗಳು ಮುಂಚಿನಂತೆ ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಂತುದಾಗಿಲ್ಲ. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಬೌದ್ಧಿಕವೂ ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯವೂ ಆಗತೊಡಗಿರುವ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು, ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರತೊಡಗಿದವು.

೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭಗೊಂಡ 'ಮಿನಿಮಲಿಸ್ಟ್' ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಂಗವಾಗಿ ಒಂದು ಕುರ್ಚಿ ಅಥವ ನೋಟೀಸ್ ಬೋರ್ಡ್‌ನ್ನು ಬೃಹದಾಕಾರವಾಗಿ ಮೂಡಿಸಲಾಯಿತು. ಇಂತಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಸುತ್ತಲಿನ ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು **ಗುರುತ್ವ ಕಳೆದುಕೊಂಡು** ವ್ಯಗ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೃಹದಾಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದರಿಂದ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲ್ಮೈ ವಿವರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ದೂರ ಸರಿದಂತಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಇತರೆ ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗಿನ ಒಂದು ಸಾವಯುವ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊನಾಥನ್ ಸ್ವಿಫ್ಟ್‌ನ ***'ಲಿಲಿಪುಟ್'*** ಹಾಗೂ ***'ಬಾರ್ಬಿಝೂನ್'*** ಸಾಹಸಗಳು, ಸ್ಪಿಲ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ **'ಹನಿ ಐ ಶ್ರಂಕ ದ ಕಿಡ್ಸ್'** ಅಂತಹ ಹಾಲಿವುಡ್ ಸಿನೆಮಗಳು ಈ ಮಿನಿಮಲಿಸಂನ ಆತ್ಮವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಮಿನಿಮಲಿಸಂನ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಎಷ್ಟು ತತ್ವಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಾನ್ಸ್‌ಪ್ಚ್ಯುಲೈಸ್ಡ್ ಆಗಿ ಹೋಯಿತೆಂದರೆ, ಒಮ್ಮೆಲೆ *ಮಿನಿಮಲಿಸ್ಟ್ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ತಿಳಿಯದವರಿಗೆ 'ಭಾಷ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಡುವ' ಸಲುವಾಗಿ ಬಾರ್ಬರ ರೋಸ್‌ರಂತಹ ಬರಹಗಾರ್ತಿ, ಕೃತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಲಿಖಿತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣ ನೀಡತೊಡಗಿದರು.* **ದೃಶ್ಯವೊಂದು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಬಹುದಾದ ಅನುಭವದ ಸಂಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಲಿಖಿತ ವಿವರಣೆ ನೀಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದು ವಿಮರ್ಶೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದಕ್ಕೊಂದು**

ನವೀನ ಸಾಕ್ಷಿಯುಪ್ಪೆ, ಮುಂಚಿನ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿರುವ ಗ್ರೆಗರಿ ಅಲ್ಮರನ 'ಹೋಸ್ಟ್' ಹಾಗೂ 'ಪೆಸ್ಟ್' ವಾದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪದಗಳಿಗಿರುವ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಸಾರಿ ಹೇಳಲು ಪದಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಫುಲವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ ಕಾಲವನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆ ಎನ್ನಬಹುದು! ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೃತಿಯಿಂದ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ (ರೊಲ್ಯಾಂಡ್ ಬಾಥನ ಕಲ್ಪನೆ) ವೀಕ್ಷಕನ ಗಮನ ಹರಿಯುವುದಕ್ಕೂ 'ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ'ಯಿಂದ 'ಏಷ್ಯನ್ ಕಲೆ'ಗೆ ಚರ್ಚೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಬದಲಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

೫

ತೈಲ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ರೂಪಾಂತರ ಹಾಗೂ ನಿರಾಕರಣೆಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾದ, 'ದಾದಾಯಿಸಂ' ಮತ್ತು 'ಆಕ್ಷನ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್'ಗಳ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಯಿತು. ಅರ್ಧ ಶತಮಾನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ವಿಧದಲ್ಲಾದರೂ ಕಲಾನುಭವದ ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನು ಬದಲಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು (ಇತರ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೆ) ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತ ಹೋದುದು-ಇವೆಲ್ಲವೂ ಈ ಶತಮಾನದ ವಿಚಿತ್ರ ಕಲಾಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷೀಭೂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ, ಅಂತೆಯೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಆಧರಿಸಿರುತ್ತವೆ' ಎಂಬುದು ರೂಢಿಗತ ಕಲ್ಪನೆ. ಜೊತೆಗೆ ***ಇದೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಕೂಡ.*** ಆದರೆ ಕಲೆಯು ಬದುಕನ್ನು ಆಧರಿಸಿದಂತೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಕಲೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೇ ಅಲ್ಲವೆ ?

ಕೃತಿಯಿಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಬದುಕಿಲ್ಲದೆ ಕಲೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮುನ್ನವೇ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸೃಜನರಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದುದು ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಕಾರದ ತಾತ್ವಿಕ ಅಂತ್ಯವು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗಿದೆಯೋ (ಓದಿ: ಇಟ್ಯಾಲೋ ಕ್ಯಾಲ್ವಿನೊ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲದ ಕಾದಂಬರಿ "**ಇಫ್ ಆನ್ ಎ ವಿಂಟರ್ ನೈಟ್ ಅ ಟ್ರಾವಲರ್**") ಹಾಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಅಂತ್ಯವೂ ಆಗಿಹೋಗಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆ 'ಕೃತಿಯೊಳಕ್ಕೆ' ಹಾಗೂ 'ಕೃತಿಯೇ' ಆಗಿಹೋದ ಸಂದರ್ಭಗಳ ತತ್ವಾಧಾರಿತ ಕಾನ್ಸೆಪ್ಚ್ಯುಯಲ್ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಫುಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಜೋಸೆಫ್ ಬಾಯ್ಸ್‌ನ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಶಿಲ್ಪ' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಪ್ಪುಹಲಗೆಯ ಮೇಲಿನ ಬರವಣಿಗೆ, ಬ್ರೂಸ್ ನಾಮನ್ನನ ಪದಗಳನ್ನು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರುಕಿಸಿ.

ಆದಿಮಾನವ, ಇಜಿಪ್ಷಿಯನ್, ಗ್ರೀಕ್, ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್, ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್, ಬರೋಕ್, ರೊಕೊಕೊ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಇಸಂಗಳು ಸೇರಿದಂತೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಆಗದಿದ್ದ ಕಲೆಯ ರೂಪಾಂತರವು ತಟ್ಟನೆ ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಹಲವಾರು ಬಾರಿ ಆಗಿ ಹೋಯಿತು. ೧೮೫೦ರಿಂದ ೧೯೫೦ರವರೆಗೆ ಈ 'ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ವಿರುದ್ಧ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತಿರುಗಿ ಬೀಳುವ' ಅವನ್ ಗಾರ್ಡ್ ಚಳುವಳಿ, ಕ್ರಾಮರ್‌ನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ, ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇಷ್ಟು ವಿಫುಲವಾಗಿ/ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ/ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಆಗಿಹೋಗಲು ಕೆಲವೊಂದು ಕಾರಣಗಳು ನಮಗೆ ದೊರಕಬಹುದು.

೧೮೬೦ರವರೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆಯು ರಾಜಾಶ್ರಿತವಾಗಿತ್ತು. ಜನ ಸಮೂಹದ ಕಲೆಯು ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದು ಕುಶಲಕಲೆ ಎಂಬ ಬಿರುದು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕುಶಲಕಲೆ ಎಂಬ ವಿಭಾಗೀಕರಣವು ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್-ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ರಾಜಾಶ್ರಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಶ್ರಯವೇ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕುಶಲಕಲೆಯನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಜಾಶ್ರಿತ ಕಲೆಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರತದ್ದು ಕಂತುಗಳಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಕಂಡೂ ಕಾಣದಂತೆ. ಅತ್ಯುತ್ತಮವೆಂದು ನಾವಿಂದು ಹೊಗಳುವ ಅಂದಿನ ಮಹಾನ್ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ರಾಜಾಶ್ರಯದ ನೆರಳ ಮರೆಯಲ್ಲೇ, ಕಲಾವಿದನ ಅಂತರ್‌ಪ್ರಜ್ಞೆ ಜಾಗೃತಗೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿದ ತಿಣುಕಾಟದ ಫಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಮಿಕಲೆಂಜಲೋನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ***'ದ ಲಾಸ್ಟ್ ಜಡ್ಜ್‌ಮೆಂಟ್'***

ಎಂಬ, ಬಲವಂತವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರದ ಪ್ರಸಂಗವು ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ.

ಕಲಾಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ರಾಜಾಶ್ರಯದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಂಡಿದ್ದು ಒಂದು ದೀರ್ಘ ಹಾಗೂ ಸಂಕೀರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ***ಅರಮನೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ, ಅರಮನೆಯಿಂದಲೇ ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳು ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಸತ್ಯ.*** ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕರೋಲ್ ಡಂಕನ್ ಹೇಳುವುದು: ''**ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಭೇಟಿ ಕೊಡುವುದು ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯನ್ನು ಆಚರಿಸಿದಂತೆ**' ಎಂದು (ಓದಿ: ಡಂಕನ್ನಳ ''ಸಿವಿಲೈಝಿಂಗ್ ರಿಚ್ಯುಯಲ್ಸ್''). ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿ ಸರಕಾರಗಳ ಉಗಮ ಮತ್ತು ಚುನಾವಣೆಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಅಕೆಡೆಮಿಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆ, ನಗರೀಕರಣ, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿದ ಹಣದ ಮಹತ್ವ, ಕಲಾವಿದನ ಉನ್ನತಗೊಂಡ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಕಲೆಯು ಹೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ಹೀಗೆ ಮೂಡಿಬಂದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಮಾಜದ ಬೇಡಿಕೆಗಾಗಿ ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದ.

ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾವಿದರು ಈ ರೀತಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಸಲೋನ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗಿಬಿದ್ದು ಒಂದು ದೀರ್ಘ ಅವಂತ್ ಗಾರ್ಡ್‌ನ ಆಚರಣೆಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದ್ದು ಈಗ ದಂತಕಥೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ ನಂತರದ ಕಲಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಚಳವಳಿಗಳು ಏಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ವಾದವು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಸರಳವೇನಲ್ಲ. ***ಜತೆಗೆ 'ವಿರೋಧಿ ಚಳವಳಿಯ' ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವೇ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು.***

(ಅ) ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್‌ರು ಸಲೂನ್ ಪ್ರದರ್ಶನದ ತೀರ್ಪಿನ ವಿರುದ್ಧ

(ಆ) ಪೋಸ್ಟ್-ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟರು (ವ್ಯಾನ್‌ಗೋ, ಗೋಗಾ ಮುಂತಾಗಿ) ಕಲಾಪಂಥಗಳು ಹಾಗೂ ಯೂರೋಪಿನ ನಾಗರಿಕ ಶಿಷ್ಟಾಚಾರದ ವಿರುದ್ಧ

(ಇ) ಕ್ಯೂಬಿಸಂ (ಪಿಕಾಸೊ, ಬ್ರಾಕ್ ಮತ್ತು ಲೆಝೆರ್) ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವುದರ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗಿಬಿದ್ದವು.

ಇದೊಂದು ಆಳವಾದ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಹೌದಾದರೂ ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಮತ್ತು ಆತಂಕಗಳು ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾದರೂ, ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟರ ನಂತರ, ೧೯೫೦ರತನಕ ಆದಂತಹ ಅವಂತ್ ಗಾರ್ಡ್ ಕಲಾಚಳವಳಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಕಲಾವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವಿರೋಧ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈ ಲೇಖನದ ಇತಿಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಆ ಚಳವಳಿಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪದರುಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದ, ದಾದಾಯಿಸಂ ಮತ್ತು ಆಕ್ಷನ್ ಚಿತ್ರಪಂಥಗಳ ನಡು*ನಡುವೆ*ಹಾಗೂ *ನಂತರ* ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವು.

ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ನದಿಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ನಿಮಿಷ ಕೆಲವು ಎಕರೆಗಳಷ್ಟು ನೀರಿನ ಪ್ರದೇಶವು ವರ್ಣಮಯವಾದುದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿ, ನಂತರ ಕೆಲವೇ ಸೆಕೆಂಡುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನದಿಯ ನೀರು ಅಸಲೀ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿದುದನ್ನು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ. ***ಕಲೆಯನ್ನು ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಹಣಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಶೇಖರಿಸಿಡುವ ಕ್ಯಾಪಿಟಲಿಸಂನ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕುವುದು ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಕ್ಷಣಿಕತೆಯ ಹಿಂದಿನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.*** ಆಹ್ವಾನಿತರೆದುರಿಗೆ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನನ್ನೇ ಘಾಸಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಲೈಬ್ರರಿ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿರುಗಿಸುವುದರ ಬದಲು ಅವುಗಳನ್ನು ಸುಟ್ಟು, ಅದರ ಬೂದಿಯನ್ನು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಬೆರಸಿ, ಲೈಬ್ರರಿಯನ್‌ಗೆ ಅದನ್ನು ಕುಡಿಯಲು ಕೊಟ್ಟು ''**ಪುಸ್ತಕದೊಳಗಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಈಗ ದ್ರವ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ**'ಎಂದುದು, ಮೈಲಿಗಟ್ಟಲೆ ಬೆಟ್ಟಗಳಿಗೆ ಬಟ್ಟೆ ತೊಡಿಸಿ ಇಡೀ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಕೃತಕ ಕವಚ ತೊಡಿಸುವುದು (ಕ್ರಿಸ್ಟೋ), ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಆಗಿಹೋಗಿವೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇವೆಲ್ಲಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ತವಲಿನ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಾಗುತ್ತಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಚರ್ಚಾ ಯೋಗ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಇವುಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಸಾಂದ್ರಗೊಂಡ ಕೆಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ತೈಲಮಾಧ್ಯಮದಂತೆ ವಿಸ್ತೃತತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸೂಚನೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನ ಶಿಲ್ಪಗಳು

(ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್) ಹಾಗೂ ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಳು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ನೆಲೆಗೊಂಡ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮಗಳಾಗಿವೆ.

ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಳು:

ಕಲೆಯನ್ನು ಕೆತ್ತುವಂತೆ, ಚಿತ್ರಿಸುವಂತೆ, ರಚಿಸುವಂತೆ, 'ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುವುದು' ಮತ್ತು 'ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ' ಹೊಸ ಕ್ರಮಗಳಂತೆ, ರೂಢಿಗತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಗೂ ರೂಢಿಗತ ಶಿಲ್ಪದ ಪೆಡಸ್ಟಲ್ ಎರಡೂ ಸಹ ಹೊಸ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತವಾದ ಸ್ಥಳಗಳು (ಗ್ಯಾಲರಿಯ ಒಳಹೊರಗೆ) ಕೃತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಗಡಿಗಳು (ಆ ಕೃತಿ ಎಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು ಮತ್ತೆಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆಂಬ) ಹೆಚ್ಚು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಬ್ಬನೇ ಕಲಾವಿದನ ಎರಡು ಮೂರು (ಇಂತಹ) ಕೃತಿಗಳು ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ರೂಢಿಯಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಏಕತ್ರವಾಗಿಯೂ, ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿ ಹಲವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾವಿದರ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುವ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳ ಬದಲು 'ಸಮಗ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬ' ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ತೊಡಿಸಿದ, ೧೯೬೦ರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು 'ಸಮಕಾಲೀನ ಕ್ಯುರೇಷನ್' ಅನ್ನುತ್ತೇವೆ. ತಯಾರಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು (ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್-ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ) ಪುನರ್ ವಿಂಗಡಣೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ, ಆಯಾ ವಸ್ತುಗಳ ಅಸಲಿ ದೈನಿಕ ಉಪಯೋಗದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದಂತಾಗಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥ ನೀಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು *ಕೇವಲ ವಸ್ತುಗಳ ವಿಂಗಡಣೆ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗದೆ, ವಸ್ತುಗಳ ಉದ್ದೇಶಿತ ಉಪಯೋಗಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಶೀಲನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.*

ಸುಲಭವಾಗಿ, ಪರಸ್ಪರ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪದ ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಳು ವೀಕ್ಷಕರನ್ನು ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿಸುವ ರೀತಿಯು, ದೈಹಿಕ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯ ಕ್ರಮದ್ದು. ಒಂದು ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ಅದನ್ನು ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಕಣ್ಣುಗಳ ಸಮೀಪ ತಂದು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈಸೆಲ್ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗೋಡೆಗೆದುರಾಗಿ ನಿಂತು, (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವುಗಳು ದೊಡ್ಡದಿರುವುದರಿಂದ) ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ನಿಂತು ನೋಡುವಾಗ, ದೈಹಿಕವಾಗಿಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಎಡಬಲಕ್ಕೆ, ಹತ್ತಿರ ದೂರಕ್ಕೆ ಓಡಾಡುವಂತಹ ತಿದ್ದುಪಡಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಚಿತ್ರಿತಗೊಂಡ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳಾದರೆ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಕನು/ಳು ಗೋಡೆಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಓಡಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಪುರಾತನ ದೇಗುಲಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಈ ವೀಕ್ಷಣೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಒಳ ಹೊರಗೂ ಅಕ್ಷರಶಃ ಓಡಾಡಬಲ್ಲ, ಆಗಿನ ಅವನ ಅನುಭವವು ಒಂದು ತೈಲವರ್ಣ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಆಧುನಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಅದರ ಮೈವಳಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸಿ, ತಾನೇ ಅದರೊಳಗೊಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಹೊರಬರುವಾಗ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಹಿಂದೆ, ಮುಂದೆ, ಆದಿ, ಅಂತ್ಯಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ದೂರ ನಿಂತು ನೋಡುವ, 'ತಾನು ಬೇರೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಬೇರೆ'ಯೆಂಬ ವೀಕ್ಷಕನ ರೂಢಿಗತ ಭಾವವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿದ್ದು ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಒಂದು ಸರಳ, ಆದರೆ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನೆ.

ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಬೆಳವಣಿಗೆ:

ಈ ಶತಮಾನಾದ್ಯಂತ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಬದಲಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದಾಯಿತು. ಹಿಂದೆಲ್ಲಾ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪವಿದ್ದು ಅದರ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲೇ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನೈಜತೆಯ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲೇ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥಗಳು ಆಗಿಹೋದದ್ದಕ್ಕೆ, ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದಿಂದ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ವರ್ಮೀರ್, ಅಂಥೋನ್ ವಾಥು ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಹಿಂದೆಲ್ಲಾ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ, ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಕಲಾಧರ್ಮವಿದ್ದವು. ಕ್ರಿ.ಶ.ದ ಆರಂಭದ ಒಂದೂವರೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕ್ರೈಸ್ತ

ಧರ್ಮೀಯ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಳಗೆ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಉಪವಿಭಜನೆಯಾಗಿ, ಅರ್ಲಿ-ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್, ಬೈಜಂಟಿನ್, ರೋಮನಿಸ್ಕ್ ಕಲಾಚಳವಳಿಗಳು ನಡೆದುದು, ಕೇವಲ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಷ್ಟೇ. ಅದರೊಳಗೆ ವಿಭಜನೆಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವೇ ಹೊರತು, ಕಲಾಧರ್ಮಗಳೇ ಚಕಚಕನೆ ಬದಲಾದುದು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಷ್ಟೇ. ೧೯೨೦ರ ನಂತರ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಿ, ೧೯೫೦ರ ನಂತರ ಅದು ತೀವ್ರವಾದುದು, ಇಂದಿಗೂ ಆ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕುತೂಹಲಗಳು ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ಮೂಲಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗೊಳಪಟ್ಟು, ಅದೇ ಗುಣಗಳೇ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರತೆಯ (post-modernity) ಆಸಕ್ತಿಯ ಕೇಂದ್ರ ವಿಷಯಗಳೂ ಆಗಿವೆ. *"ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸಲಾಗದುದನ್ನು 'ಸೂಚಿಸಿದರೆ' ಅದು ಆಧುನಿಕತೆ. ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸಲಾಗದುದನ್ನು ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸಿದರೆ ಅದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ (ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನಿಟಿ)"* ಎಂದಿದ್ದಾನೆ *ಲ್ಯೋಟಾರ್ಡ್ ಎಂಬ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ.*

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ:

(ಅ) ಅವುಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪರವಾಗಿದ್ದುದು. ಹಾಗೂ

(ಆ) ದೃಶ್ಯಾಂಶಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿದ್ದಿದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯ ಬಾಹುಳ್ಯತೆಯು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತತ್ವಬದ್ಧವಾದ (conceptual) ಕಲಾಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದುದೊಂದು ಸತ್ಯ. ಡೇವಿಡ್, ಇಂಗ್ರೆ, ೧೮೫೦ರ ಸಮಾಜವಾದಿ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್‌ಗಳು (ಕೂರ್ಬೆ ಮುಂತಾದವರು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಪಂಥ) ಪ್ರಮುಖರಾಗಿ ಅನೇಕರು ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ ಕಾಲಾನಂತರ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಮಾನ್ಯತೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡವರಾದುದು ದಿಟ.

ನ್ಯೂಟನ್‌ನ ಬಣ್ಣಗಳ ರೀತಿ, ಗುಣ, ಪರಸ್ಪರ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ಅವುಗಳ ವಿಶೇಷತೆ, ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್‌ರು ತಮ್ಮ ದೃಶ್ಯಾನುಭೂತಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ, ನಾಲ್ಕೂ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನೂ, ಒಂದೇ ಅವಕಾಶದ ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತಿರುವ 'ನಾಲ್ಕೂ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಗುಣ'ದ ಪಿಕಾಸೋನ ಕ್ಯೂಬಿಸ್ಟ್ ಕೃತಿಗಳು, ನೈಜತೆ ಮತ್ತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂನ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಗುಣದ ವಿರುದ್ಧ ಆಧುನಿಕತೆಯ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯ ಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕಟ್ಟಿತೆಂಬ ವಾದವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಆಧುನಿಕತೆಯ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮುಗ್ಧವಾಗಿ, ನೈಜ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂನಂತಹ ಮಾಡರ್ನ್ ಕಲೆಯಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಗೊಂಡ ಪಂಥಗಳಿಗೆ ಸರಳವಾಗಿ ಶರಣು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾಲ ದೇಶಾತೀತವಾದ ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾನುಭವಗಳ ಕುರಿತು ಇದು ಅನುಮಾನ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ತೀರಾ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಕಲಾನುಭವವು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒತ್ತಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತಗಳ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಗಿಂತಲೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಕಡೆಗೇ ಇದರ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನಾಗಿ ನೋಡದೆ ಒಂದು ಸಂಜ್ಞಾ-ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಿ ನೀಡಿತು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಕಲೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ. ಆಗ ಮುಂಚೆ ಇದ್ದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ 'ಒಳಗಿದ್ದ' ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವೇ ಕುಸಿದುಬಿದ್ದಿತು. ರೈಸ್ ಕಾಗದಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಚನೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾದರೆ

(ಅ) ಅದು ಇತರ ಕಾಗದಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗುವ,

(ಆ) ಅದನ್ನು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಪೊಟ್ಟಣ ಕಟ್ಟಲು ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಕರ್ತವ್ಯದಿಂದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಬಳಕೆಗೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದು,

(ಇ) ಬೆಂಗಾಲ್ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ, ನವ-ವಸಾಹತುಶಾಹಿಗೆ ವಿರೋಧದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವ,

(ಈ) ರೂಢಿಗತವಾದ ಕಾಗದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಜಲವರ್ಣದ ಹೊಳಪು ಆ ಕಾಗದದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡುವುದು (ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚಿಕಣಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ) - ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪರಿಗಣನೀಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅದೇ ರೈಸ್ ಪೇಪರ್ ಅನ್ನು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ಅಂಟಿಸಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೂ ವಿಪ್ಲವಕಾರಿ ವಿಚಾರಗಳು ಅನುಮೋದನೆ

ಗಾಗಿ, ಮನಸ್ಸಿನ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಸಾಲು ಸಾಲಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ರೈಸ್ ಕಾಗದ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್‌ನ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ಸ್ಮೃತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ವಿಸ್ತೃತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಈ ರೀತಿಯ, ಸರಳವಲ್ಲದ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯಗಳಿಗೆ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತದೆ. ಬೆಂಗಾಲ್ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದದ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲು ರೈಸ್ ಕಾಗದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದು ಒಂದು ತೆರನಾದ ಕಲಾಇತಿಹಾಸದ ನಿರ್ಮಿತಿ. *ಆದರೆ ಅದೊಂದೇ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿ ಅಂತ್ಯಗೊಳ್ಳದು.*

ಬೆಂಗಾಲ ಕಲೆಯ ದೃಶ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹೆಜಿಮೋನಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಲಿತು ಬೆಂಗಾಲದ ಹೊರಗುಳಿದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರ ಕೊಡುಗೆಗೆ ಇಂದಿನ ಬೆಂಗಾಲ್ ಕುರಿತಾದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ, **ದಿವ್ಯ ಮೌನವಿದೆ.** ಕಲಾಇತಿಹಾಸವೇ ಅತ್ಯಂತಿಕವಾಗದೆ ರಿಲೆಟಿವ್ ಆಗಿದೆ, ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಯಲ್ ಕಾಂಟನ 'ನಾಮಿನ/ಫೆನಾಮಿನ್ ಜಗದ ನಡುವಿನ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳು ಸಂಬಂಧದಂತೆ. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸವಾದರೆ ಡೆರಿಡನಂತಹವರು, ಸೆಜಾನ್ ತನ್ನ ಮಿತ್ರನಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದ ಸಾಲೊಂದನ್ನು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ''**ನಾನು ನಿನಗೆ ನನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ**' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಡೆರಿಡ ಪದರ ಪದರವಾಗಿ, ವಿತಂಡವಾದದ ಅಂಚಿನಲ್ಲೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ಅದನ್ನು ನೆಪಮಾಡಿಕೊಂಡು ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಭವದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುವುದನ್ನೇ ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ವಾದದ ಭಾವವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

''....ನನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯ... ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಬೇರೆ, ಕಲಾಕೃತಿ ಬೇರೆ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಸತ್ಯವಿಲ್ಲದ/ಎಲ್ಲದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೇನಿರುತ್ತವೆ? ಕಲಾಕೃತಿಯೆ ಸತ್ಯ ಎಂದಾಗಬೇಕಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯೊಳಗೆ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ, ಸತ್ಯ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಏನೇನೆಲ್ಲಾ ಇದೆ? (ಸತ್ಯವಲ್ಲದೆ ಇರುವ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲವೂ 'ಮಿಥ್ಯೆ' ಹಾಗೂ ಸುಳ್ಳೆಂದು ವಾದಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಡೆರಿಡ ಸೆಜಾನನನ್ನೇ ಸುಳ್ಳು-ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನನ್ನಾಗಿಸಿದಂತಾಯ್ತು.) ನಾನು...ನನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ...ಎಂಬಲ್ಲಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸ್ವಾಮಿತ್ವದ ಅಹಂನೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗೆ ಸಾಲ ನೀಡುವಂತೆ, ಸತ್ಯವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವುದಾದರೆ ಸತ್ಯವು ಸಾಲಕ್ಕಿರುವ ವಸ್ತುವೇ?..'' ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಿತಂಡವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯನ್ನೇ ಸುರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಡೆರಿಡ.

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕಡಿಮೆ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗಲೂ ನಾವು ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಆ ಕೃತಿಗಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಅದರಲ್ಲಿಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಇತರ ಸಾಮ್ಯತೆಯುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗಿನ ಹೋಲಿಕೆ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಆತನ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಭಿನ್ನಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸುತ್ತಲಿನ ಮೇಲ್ಪದರದ, ತೋರಿಕೆಯ ಪ್ರಭಾವಳಿ ಕಳಚಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ.ಇದನ್ನೇ *deconstructive tendency* ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲೋದ್ದೇಶ ರಸಗ್ರಹಣವೆಂಬುದು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯರ ಅಂಬೋಣ. ಇದು ಹಾಗಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರದಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಡೆರಿಡ 'ಡೀಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್' ತತ್ವವನ್ನು ದೃಶ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ ನೋಡಲಾಯಿತು. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ (ಮತ್ತು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತಕರ ಪ್ರಕಾರ) ಈಸಲ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಯುರೋಪಿನ ಬಿಳಿ ತೊಗಲಿನ ಗಂಡಿನ ನಿರ್ಮಿತಿ. ಅಂದರೆ ಅದರೊಳಗೆ ಯುರೋಪೇತರ, ಬಿಳಿಯಲ್ಲದ ತೊಗಲಿನ (ಕಪ್ಪು, ಕಂದು, ಕೆಂಚು ಇತ್ಯಾದಿ) ಗಂಡಲ್ಲದ ಹೆಣ್ಣು ದ್ವಿಲಿಂಗೀಯರೆಲ್ಲರ ಅನುಭವಗಳನ್ನು 'ಅಳಿಸಿ ಹಾಕಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿ ಕೃತಿಯ ಹಿಂದೆ ಇಂತಹ ಅಳಿಸುವಿಕೆ ('ಎರೇಷರ್') ಇರುವುದರಿಂದ ಇತಿಹಾಸವು ಅತ್ಯಂತಿಕವಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಒಂದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಹಿಂದೆ ಅನೇಕ ಓದುವಿಕೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ, ಡೆರಿಡ ಒಂದು ಗ್ರಹಣ ವೃತ್ತದ

ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಓದಲು ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವ ಸದ್ಯದ ಅತ್ಯಂತಿಕ ಮಾರ್ಗವೊಂದಿದೆ. ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಅಥವ ದೃಶ್ಯೀಕರಣದ ***ಅನೇಕ ಓದುಗಳಲ್ಲಿ*** ಅತ್ಯಂತ ವೈರುಧ್ಯಗೊಳ್ಳುವ ಎರಡು ಅತೀತ ಓದುಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಒಂದು ವೃತ್ತ ಮಾಡುವುದು. 'ಈ' ವೃತ್ತವಷ್ಟೇ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು 'ಈಗ' ಓದಲಿರುವ ಅತ್ಯಂತಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎಂಬ ನಿರ್ವಚನ (ಡಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವ್)ದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮಾನವನ ಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಅತ್ಯುಂಗಾವಸ್ಥೆ!

ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಕಲಾನುಭವವು ಎರಡು ಅತೀತ ತುದಿಗಳಲ್ಲಿ structuralist ಹಾಗೂ deconstrutive ಮನೋಭಾವ ಹೊಂದಿದೆ. ತತ್ಪೂರಕವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ಎರಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅದೂ ವೈರುಧ್ಯಗೊಳ್ಳುವ ಮುಖಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ***ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದೇ ಕಲಾಕೃತಿ ಈ ರೀತಿಯ ವೈರುಧ್ಯ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾನದಂಡದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಊನ ಗುಣವಾದರೂ, ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಈ ಘರ್ಷಣೆಯು ಸಹಜ ಹಾಗೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಯಾಗಿಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.*** ಗುಸ್ತೇವ್ ಕ್ಲಿಂಟ್ ತನ್ನ ಚಿತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನದ ಎಲೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದು ಅವುಗಳು ನಮಗೊಂದು ಪುರಾತನ alchemy ಯಂತಹ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕಲೆಗೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದಂತಹ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪುನರುತ್ಥಾನವಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ಕ್ಲಿಂಟ್‌ನ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ (ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭ ಭಾಗದಲ್ಲಿ) ಆ ಚಿನ್ನದ ಶೃಂಗಾರಗಳು ಸುಂದರ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ, ಶೃಂಗಾರಿಕತೆಯೇ ಮೈವೆತ್ತಂತಹ art nouveau ಪಂಥದ ತತ್ವ ಸಾರುವ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ.

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ನೋಡಲು ಕೆಲವು ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವು ರೂಪಿಸಿದೆ. (1)ಪ್ರತಿಮಾಶಾಸ್ತ್ರ, (2) ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ, (3) ಲಿಂಗ-ವರ್ಗ ಹಾಗೂ (4) ವಸಾಹತೋತ್ತರವೆಂಬ ಹಲವು ಕ್ರಮಗಳು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮಗಳು. **ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದಂತೆ ಆ ಕ್ರಮಗಳಿಗೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ** ದೊರಕಿದಂತಾಯ್ತು. ಅಂದರೆ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸವು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಇತಿಹಾಸವೂ ಅದೇ ರೀತಿ ಒಂದು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗವಾಗಿದೆ. ಚಂದಿರನನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ಬೆರಳನ್ನೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಕ್ಕೇರಿಸುವ ತೋರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ ಇಂದಿನದು.

ಇಂದು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

(ಅ) ಬದುಕು

(ಆ) ಕಲಾಕೃತಿ ಹಾಗೂ

(ಇ) ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮ, ಇವು ಮೂರು ಒಂದು ಶ್ರೇಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ. ***ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯು ಇಂದು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ತಾನೇ ಒಂದು ರಾಜಕಾರಣವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.*** 'ಕರ್ತೃವಿನ ಸಾವು' (ಡೆಥ್ ಆಫ್ ದ ಆಥರ್) ಎಂಬುದು ಮಿಚೆಲ್ ಫ್ಯುಕೋನ ವಾದ. ಇಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ಆಧುನಿಕ-ಪೂರ್ವದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಅವತಾರಕ್ಕೆಳೆಸುತ್ತವೆ.

ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಕಲಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲ ನಮಗಿಂದು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವುದು, ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಗೂ ಪುರಾತನ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲೇ ಅಡಗಿರುವ ನವೀನ ಮತ್ತು ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅನುಭವಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಕಡೆಗೇ ನಮ್ಮ ಕಲಾತ್ಮಕ ಬೆರಳು ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡಿ ತೋರುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ.

(ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ 'ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಮಾಲಿಕೆ'ಗಾಗಿ ಬರೆದು ನಿರಾಕೃತಗೊಂಡು ಅಪ್ರಕಟಿತ ಲೇಖನ - ೧೯೯೫)

ದೃಶ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯ ಅರಿವಿನ ಮರೆವಿನ ಚಿತ್ರಗಳು

೧

ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಭಾಗದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ದೃಶ್ಯ ಆಯಾಮದ ಅರಿವು ದೊರಕಿದೆ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಅಸಂಘಟಿತ ಮೌನ ಚಳುವಳಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಕ್ರಾಂತಿ ಎಂದಲ್ಲ. ಕ್ರಾಂತಿಯು ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಾನಿಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಅರಿವೆಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಪುಲತೆಯೇ ಗೋಚರವಾಗುವ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಳಗಿನಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರಿವಿಗೇ ಬರದಂತೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿದೆಯೇ ವಿನಃ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೇನೂ ಮಾಡಿಲ್ಲ.

ಯೂರೋಪಿನ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಕಲೆ ಮನೆಮಾತಾಗಿರುವುದು ಅವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತರ ನಡವಳಿಕೆಗಳಿಂದ. ಇವೆಲ್ಲವು ಒಂದು ಅಥೆಂಟಿಕ್ ದೃಶ್ಯ ನೇಯ್ಗೆಯ ಮುಖಾಂತರ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ಯೂರೋಪಿನ ಅನುಭವದ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ವಿರುದ್ಧವಾದುದು ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದೇನೋ! ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್‌ನ ಚಿತ್ರಣ ದೊರಕುವುದು ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯಾದರೆ ನಮ್ಮದೇ ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವವು ಗೋಚರವಾಗುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಮಾತು ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರದ ಮೂಲಕ.

ಸುಮಾರು ಐದಾರು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಅಂತೆಯೇ ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ದೃಶ್ಯ ಅನುಭವವು ಹೆಚ್ಚು ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗಿದ್ದೀತು. ರವಿವರ್ಮನಂತವರ ಓಲಿಯೋಗ್ರಾಫ್ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳನ್ನು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಸೃಜನಶೀಲ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಅತ್ಯುತ್ಕಟಾವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಆಗಿನವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಿರಲೂಬಹುದು. **ಇಂದಿನ *ಕಂಪ್ಯೂಟರಿನ ವರ್ಚುಯಲ್ ನೈಜತೆಯಷ್ಟೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಅಂದು ಅದು.*** ಮೂರು ಕಾಸಿದ್ದವರು ಮಾತ್ರ ಅಂದು ಮಾಯಾ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಒಳಗೆ ಕಣ್ಣನ್ನು ತೂರಿ ಬೊಂಬಾಯಿ, ಮದ್ರಾಸು, ಡೆಲ್ಲಿ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳ ಸ್ಥಿರಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಅನುಭವದೊಂದಿಗೆ ಐದಾರು ದಶಕಗಳ ನಂತರದ ಇಂದಿನ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ 'ದೃಶ್ಯಮಾಲಿನ್ಯ'[೧]ವನ್ನು ಬೌದ್ರಿಲಾರ್ಡ್‌ನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಈ 'ದೃಶ್ಯಮಾಲಿನ್ಯ'ವು ಸಂವಹನೆಯ ಅತ್ಯುತ್ಕಟಾವಸ್ಥೆಯಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಹೆಜಿಮೊನಿಕ್ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವೂ ಕುಸಿದುಬೀಳುತ್ತದೆ :

ಅಂದರೆ ಮೊದಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಾಗಿದ್ದ ಕಾರೊಂದರ ಒಡೆತನ ಹಾಗೂ ಸವಾರಿಯು ಇಂದು ಒಂದು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಗೇಮಿನಂತಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ಬದುಕುವ, ಅಂತೆಯೇ 'ವೀಕ್ಷಣಾಕ್ರಮವೂ' ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಥಾನಕದಂತಾಗಿದೆ ***(ಸೈನ್ಸ್ ಫಿಕ್ಷನ್).*** ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು, ಸಿನಿಮಾ ಪೋಸ್ಟರ್-ಹೋರ್ಡಿಂಗ್‌ಗಳು, ೩೫ ಎಂಎಂ, ೭೦ ಎಂಎಂ ಚಲನಚಿತ್ರ, ೩೬೦ ಡಿಗ್ರಿಯ ಸಿನೆರಮಾ, ಟಿವಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್‌ಗಳು, ಪುಸ್ತಕಗಳ ಮುಖಪುಟ, ಆಟೋರಿಕ್ಷಾಗಳ ಹಿಂದೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ ಸಿನಿಮಾ ತಾರೆಯರ ಚಿತ್ರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನಾನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವ 'ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರಿವಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ-ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಥಿಯೇಟರ್ ಹಾಗೂ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದುದುರ ಹಿಂದೆ ಅವುಗಳ ಜನಪ್ರಿಯ ಗುಣ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿನ ಜನಸಮೂಹದ ಸ್ವೀಕೃತಿಯ ಗುಣವೂ ಅಡಗಿದೆ. (ಇದನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಸ್ತೃತ ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ಓದಿ: ಪುಸ್ತಕ: **''ಮಾವಿನ ಮರದಲಿ ಬಾಳೆಯಹಣ್ಣು''**, ಲೇ: ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು) ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅನುಮಾನವೆಂದರೆ ***ಈ ವಿಪುಲವಾದ ಸಿನಿಮಾ, ನಾಟಕ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳು ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ, ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ವಾಚ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತ ರೂಪವೇ?*** ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ, ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತು, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಸಂಗೀತ, ಕಥೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ನಟನೆಯ (ದೃಶ್ಯ ಮೂಲವಾದ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಂತು) ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ

ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ (ಅಂದರೆ ಇದು ಈ ವಸ್ತು, ಈ ಕಥೆ-ವ್ಯಥೆ ಎಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ) ಆದಂತಹ ನಿಸರ್ಗ, ವಸ್ತುಗಳು ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಕಲಾವಿದರ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಿತು.

ವಿಸ್ತೃತ ಅನುಭವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಬಾಹುಗಳೇ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಾಗ, ಈ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅನನ್ಯ ಸಂವಹನಾ ಗುಣಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಆದರ್ಶೀಕೃತ ನಿರೀಕ್ಷೆ. ಆದರೆ, ಸಿನಿಮಾ, ನಾಟಕ, ಚಿತ್ರಕಲೆ (ಹಾಗೂ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ) ಮೂಲತಃ ಸಂವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ಜನಸಮೂಹವನ್ನು ಕುರಿತಾದ್ದರಿಂದ, ವಾಚ್ಯತೆಯ ಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಈ 'ದೃಶ್ಯ ಚಳವಳಿ'ಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ೨ ಕವಲುಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಗೊಂಡವು.

ಈ ವಿಭಾಗಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರಿತಾಗ ಈ ಮುನ್ನ ತಿಳಿಸಿದ 'ದೃಶ್ಯಾನುಭವದ ಅರಿವಿನ' ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನೇ (ನಮ್ಮ ನಡುವೆಯೇ ಇರುವಂತಹದು, ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರದಂತಹದ್ದು) ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. *ಮೂಕಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಗಳು (ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪಗಳು) ಹಾಗೂ ಅಬ್ಸರ್ಡ್ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಅಲೆಯೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏಕಿಲ್ಲ?* ಇವುಗಳಿಗೆ ಅಪವಾದಗಳಿದ್ದರೂ ಸಹ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಿಂಗೀತಂ ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ನಿರ್ದೇಶನದ 'ಪುಷ್ಪಕ ವಿಮಾನ'ದಂತಹ ಮೂಕಿ ಸಿನಿಮಾ, ಜೆ.ಎಸ್. ಖಂಡೇರಾವ್‌ರಂತಹವರ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಗಳು) ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ಮಾತು, ವಾಚ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕತೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ ಸಂವಹನೆಗೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿವೆ.

ಇಲ್ಲೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ತೈಲವರ್ಣವನ್ನು ಅಕ್ಷರ ಮುಂತಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಂತೆ ಭೌತಿಕವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಮುಂಚಿನ ಗುಣಗಳನ್ನು (ವಾಚ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕತೆ) ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ***ಚಿತ್ರ, ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಾಗ ಅಂತಹ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಲಿಟರರಿನಸ್ -ವಾಚ್ಯತೆ ಆಧಾರಿತವಾದುದು.*** ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಡುದಾದರೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದಕ್ಕಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ (ಪರಕೀಯ !?) ಅನುಭವಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 'ಅಮೂರ್ತ' ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಲಾದ, ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಮೂರ್ತವಲ್ಲದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಸಣ್ಣ ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪರೀತವಾಗಿರುವ ಕಥಾನಕತೆಯಂತಹುದನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವುದೇ, ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದೇ ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ಸಮೂಹವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಕಲೆಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ.[೨]

೨

ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಾನುಭವದ ಅರಿವಿನೊಳಗೇ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಕವಲುಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ತೋರಿಕೆಗೆ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದೃಶ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ಕಥನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಒಳಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂದ್ರವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಕವಲುಗಳ ನಡುವಿನ ಸೇತುವೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಿದೆ. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಾನುಭವವು ಸೀಳುಬಿಟ್ಟ ಎರಡು ದಾರಿಗಳಾವುವೆಂದು ಸರಳವಾಗಿ, ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಡಲು ಇರುವ ತೊಡಕು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೇ ಅವುಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಸೇತುವೆಯಾದಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯದ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯದ ಅರಿವಿನಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿ ಸೂಚಿ ಎಂದಾದರೆ, ಆ ಎರಡೂ ದಾರಿಗಳು ಎರಡು ಅತಿಗೆ ಹೋದವೆಂದು ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಈ ಕುರಿತು ನಾನು ಚರ್ಚಿಸ ಬಯಸಿದರೂ ನಾಟಕ, ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನವಮೌಖಿಕ ಅಂಗವಾದ ಕೆಲವು ಟೆಲಿ-ಸೀರಿಯಲ್‌ಗಳಿಗೂ, ಹೇಪರ್‌ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ತತ್ವಕ್ಕೂ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಒಪ್ಪುವಂತಹದ್ದು.

ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಸೇತುವೆಗಳಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಕೃತಿಗಳು ತೀರ ಅಪರೂಪವೂ ಹೌದು. ಅತಿಯಾದ ರಾಜಾಶ್ರಯದ ದಾಖಲಾತಿಯ ಅಭೀಪ್ಸೆಯ

ವಲಯದೊಳಗೇ ಕೃತಿರಚಿಸಿ, ಜನಪ್ರಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯರಾದ ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು, ವೈ. ನಾಗರಾಜು, ಕೇಶವಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ದೃಶ್ಯ ಕವಲಿನ ಒಂದೆಡೆ ಇದ್ದರೆ, ಸರಿಸುಮಾರು ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಆರಂಭಗೊಂಡು, ಈಗ ತನ್ನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ, ಜನಪ್ರಿಯ ಅಭಿರುಚಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ತೀರ ಹೊಸದಾಗಿ ತೋರಿಬರುವ ಫೇಸ್‌ಲಿಫ್ಟ್ ನೀಡಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕವಚ ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ತೋರಿಬರುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತೊಂಡೆದೆ ಇವೆ.[೧]

ಪಟೇಲ್, ಮನೋಳಿ, ಆರ್. ಎಂ. ಹಡಪದ್, ಹುಬ್ಳೀಕರ್ ಮುಂತಾದವರು ಕೂಡಿ ೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ 'ನಾವು ನಾಲ್ವರು' ('ವಿ ಫೋರ್') ಎಂಬ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ 'ಉಗಮವಾಯಿತೆಂದು' ಭಾವಿಸುವವರು ತಮ್ಮ ತೀವ್ರ ಅನಿಸಿಕೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಎಡವುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರಿವಿನ ಎರಡನೆಯ, ಜನಪ್ರಿಯವಲ್ಲದ 'ಕಲಾವಸ್ತುಗಳ' (ಚಿತ್ರದ ವಿಷಯದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಸಹ) ಅನನ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗೇ ಒತ್ತು ನೀಡುವ ಎರಡನೆಯ-ಇಂದು ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ' - ದಾರಿಯ ಪಥ ನಿರ್ದೇಶಕರು (ಪೂರ್ವಸೂರಿಗಳು) 'ನಾವು ನಾಲ್ವರು' ಎಂಬುದೇನೋ ಸರಿಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದಿನ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದನೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತಹ ರೂಢಿಗತ ಕ್ರಮವೊಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆರಾಧನಾ ಭಾವದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅವಸರದ ತೀರ್ಮಾನವೂ ಹೌದು.

ಜಿಯಾತೊ-ಡಿ-ಬಾಂಡೋನ್‌ನನ್ನು ಯೂರೋಪಿನ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಲೆಯ 'ಹರಿಕಾರನೆನ್ನುವುದು', ಪಾಲ್ ಸೆಜಾನನ್ನು 'ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ಪಿತಾಮಹ'ನೆನ್ನುವದು, ಅಟೆನ್‌ಬರೋನ "ಗಾಂಧಿ" ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದವನೊಬ್ಬನು ತೂರಿದ ಕಲ್ಲೊಂದರಿಂದ ಭಾರತ-ಪಾಕಿಸ್ತಾನದ ವಿಭಾಗೀಕರಣದ ದಂಗೆ ಆರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನುವುದು[೨], ೬೦ರ ದಶಕದ ಕೆಲವೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ ಆರಂಭಗೊಂಡಿತೆನ್ನುವುದು -ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕ್ಲೀಷಾತ್ಮಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ರಂಜಕ ಕಥೆಯೊಂದರಂತೆ ಬರೆಯಲು ಉದ್ಯುಕ್ತರಾಗುವವರ ಪಿತೂರಿಯಷ್ಟೆ.

ದೃಶ್ಯಾನುಭವದ ಅರಿವಿನಂತೆ ಯಾವೊಂದು ಬಗೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತಲೆಮಾರುಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯಕ್ತ ರೂಪುರೇಷೆ ದೊರೆಯುವಂತಹದ್ದು. ಒಂದು ದಿನ ಬೆಳಗಾಗೆದ್ದು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಒಂದು ಪಂಥವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿತವಾಗಿ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಲಾರನಷ್ಟೇ! 'ವಿ ಫೋರ್' ಮುಂಚೆ ಆಗಿಹೋದ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಮತ್ತು ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರರಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಅಥವ ಇತರೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಕಲಾವಿದರ ಸಾಧನೆಯನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿದರೂ ಸಹ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಕೆಲವು ಅದ್ಭುತ ಸೆಳಕುಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಡೈರಿಗಳನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ ನೋಡಿ.[೩] ಸುಮಾರು ನಲ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದಿರುವ ಯಾವುದಾದರೂ ಎರಡು ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಷ್ಟು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಲ್ಲಿ ಈ ಕಲಾವಿದನ ರೂಪು-ಶೈಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಕೈ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಮುದಿಯಾದರೂ ಸಹ !

ಅಪರಿಗ್ರಹ ವ್ರತಪಾಲಕರಾದ, ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಇವರು ಮೊದಲ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಎನ್ನಿಸುವಂತಹ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಮರ್ಷಿಯಲ್, ಹಾಲಿವುಡ್ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ಸಹ ಲಿಯನಾರ್ಡೋ ವಿಂಚಿಯಂತೆ ದಶಕಗಳಾದ್ಯಂತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಲೇ ಇಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಗುಣಗಳ ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು, ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನಗೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಂದು ವ್ರತವೋ ಎಂಬಂತೆ ಏಕಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗಿದ್ದು ಹಾಗೇ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದು ಏಕೆ? ಹೇಗೆ? ಐದು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದರೂ ಸಹ ತಮ್ಮ ಹುಟ್ಟೂರಾದ, ತಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯವನ್ನು

ಕಳೆದ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡವನ್ನೇ ಹೆಬ್ಬಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ದೀರ್ಘಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ವಿಷಯದ ಕಾಳಜಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಏಕೆ?[೬]

೩

ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರನ್ನು ನೆಪಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾನು ಹೇಳಲು ಬಯಸುವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಬರುತ್ತೇನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಒಲವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದಿಷ್ಟು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿದೆ. ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ, ಬರೋಡ, ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆ, ಮುಂಬಯಿಯ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರಿನ ರಾಜಾಶ್ರಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು, ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಕೇವಲ *ಎರಡು ಬಗೆಯ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು* ಮಾತ್ರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೊಡಮಾಡಿದ್ದೊಂದು ವಿಶೇಷ.

(ಅ) ಶಾಂತನಿಕೇತನ ಮತ್ತು ಬರೋಡದಿಂದ ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರು ಹೆಚ್ಚು ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೆ, (ಆ) ಆ ಮುನ್ನವೇ ಇದ್ದಂತಹವರು– ಅವರುಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ತೀರಾ ವೈರುಧ್ಯಮಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಾದರೂ,ಒಟ್ಟಾಗಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸರಳವಾಗಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರು 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸ್ಟರು' ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸುವ ಗುಣಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ನೀಡಿದಂತಹವರು. ಇವರನ್ನೇ ನಾನು *ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ 'ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕರು'* ಮತ್ತು *'ಸ್ವಜನಪರರು' ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿರುವುದು.*

ಇದು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿ, ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರಿವು ಕವಲೊಡೆದುದರ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಿಭಾಗೀಕರಣ. ಸರಿಸುಮಾರು ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು (ಲಿಖಿತವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗದ, ವಿಮರ್ಶೆಗೊಳಪಡದ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೊಳಗಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ), **ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲೇ ನೆಲೆನಿಂತಂತಹ ಚಿಂತನೆಗಳಿವು.** ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಗುಹೋಗುಗಳು ಸದಾ ಅಲ್ಲಿದ್ದು–ನಾವು ಅದನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ ಪ್ರಚಾರ ಪಡಿಸಿದಾಗ, ಆ ಆಗುಹೋಗಗಳು ಅಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪರಿಧಿಗೆ ಮತ್ತು ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ದಕ್ಕುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ಅಥವ ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ವಾಚ್ಯಗೊಳ್ಳದೆ ಇದ್ದಾಕ್ಷಣ ಈ ದೃಶ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಗ್ರಹಣ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಆಶಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಾದರೂ ಆಧರಿಸಿದೆ ಈ ಲೇಖನ.

ಈ ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಹೋಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ನಂಬಿಕೆ ಏನೆಂದರೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಮೂಡಿಬರುವ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಆಯಾ (ಅಂದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದ) ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಅಂಗವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ (ಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ) ಗಾಢವಾಗಿರುವ, ಆಯಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಅನನ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಕಾಲೀನ ರೂಪಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನ. ***ಒಂದು ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನುಭವವು ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳ ಪ್ರತಿಫಲನವಾಗುವುದು ಬೇರೆ. ಅದು ಮತ್ತೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಉಳಿಯಲು ಹೊಂದಿರುವ ಗುಣಗಳೇ ಬೇರೆ.*** ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಮುನ್ನ ಸೂಚಿಸಲಾದ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕಗಳ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಗೊಂದಲ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ!

ದೃಶ್ಯಾನುಭವದ ಅರಿವಿನ ಹೆಚ್ಚು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುವ 'ನಾವು ನಾಲ್ವರು' ಪ್ರದರ್ಶನ ಸರಣಿಯಿಂದ ಆರಂಭವಾದ, ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಮತ್ತು ಬರೋಡ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿ ಬಂದ ಕಲಾವಿದರೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ವಿಭಾಗದ ದೃಶ್ಯಾನುಭವಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಗಪಂಥಕ್ಕೆ (ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ) ಸೇರಿದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ಅದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂಚೆ ಇದ್ದಂತಹ, ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಆಕಾರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಹಾಗೂ ರೂಢಿಗತ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದವರನ್ನು (ಶಿಲ್ಪಿಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು) ದೇಶೀ (ಸ್ವಜನಪರ) ಪಂಥದವರೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವಿಭಾಗೀಕರಣವು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವವರನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಬಿಡಬಹುದು. ಮತ್ತು ಈ ವಿಂಗಡನೆಯು ಕೇವಲ ಇಂಗ್ಲೀಷ

ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಷ್ಟೇ ಉಂಟಾದುದಾಗಿರದೆ, ಈ ಎರಡೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ವಿಮರ್ಶಕರ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಾತ್ಮಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಅಡಗಿದೆ.[೭]

೪

ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರಿವಿನ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀಯ ಸೊಗಡು ಇಂದು ವಿಫುಲವಾಗಿದ್ದರೂ ಮಾರ್ಗದ್ದೇ ಮೇಲುಗೈ. ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ದೃಶ್ಯ ಸೃಜನಶೀಲರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮೆರಗನ್ನಿತ್ತರಾದರೂ, ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಿಂಜರಿಕೆಯ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಇದು,ಇವೆರಡೂ ವಿಭಾಗಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣ. ತಾನು ಯಾವ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾದ ಅನುಭವಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದೇನೆಯೋ ಅದರ ವಿರಾಟ್ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಅಜ್ಞಾನರೂಪದ ಭೀತಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರಿವಿನ (ಮಾರ್ಗ-ದೇಶೀ ಎರಡೂ ಸಹ) ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ಅನುಭವವು ಜನ್ಮಜಾತವಾಗಿ ಈ ದೃಶ್ಯ ಅರಿವಿಗೆ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿಯೇ ದೊರಕಿದ್ದರೂ ಸಹ ಈ ಅರಿವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವೆಂದೂ, ಅವರದೇ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ಕಡೆಗಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಗಮನವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಕಲಾವಿದರ ಸಮೂಹ, 'ಕಲಾಕೃತಿಯು ತಾನಾಗಿ ಮಾತಾಡಬೇಕು, ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ' ಎಂದು ನಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಈ ನಂಬಿಕೆಯು ಕಲಾವಿದರಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿದ್ದು. **ಇಂತಹ ಕೀಳರಿಮೆಯಿಂದಲೇ ಉಂಟಾದುದು.** 'ನಮ್ಮ ಗಮನವೆಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಕಡೆಗಷ್ಟೇ. ಅದು ಇತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬೆರೆಯುತ್ತದೆಂಬುದರ ಕಡೆಗಲ್ಲ' ಎಂಬಂತೆ ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿಮರ್ಶಕ ವರ್ಗವೂ, ಈ ಭೀತಿ ಮತ್ತು ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಲಾನುಭವದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದಲೇ ನೋಡುತ್ತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಯೆಂಬ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ಆಗೂಹೋಗುಗಳನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಿ (ಓರಿಯೆಂಟಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಎನ್ನುತ್ತೇವಲ್ಲ ಅದು) ಬರೆಯಬಲ್ಲ ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಮನುಷ್ಯರಿಲ್ಲ.

ಕಳೆದ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸುತ್ತ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ನನಗೆ ಇದೇ ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದರೆ :

ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿರುವ ದೃಶ್ಯಾನುಭವದ ಅರಿವೆಂಬುದು, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗ್ರಹಣ ಕ್ರಮವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯತೆಯ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕತೆಯೊಂದಿಗಿನ ಮುನಿಸನ್ನು ಮರೆಯಬೇಕು. ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ದೃಶ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಕ್ರಮದ ವಿರುದ್ಧವೇ ಈ ಶತಮಾನದ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರಿವಿನ ಮುಂಗೋಪವಿರುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬುದೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರೇರಿತ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಖೇನದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ವಿನಹ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಅನುಭವಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. (ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ಓದಿ: ಲೇಖನ: *'ಇದು ಯಾರ ಆಧುನಿಕತೆ?'*, ಲೇ: ತೇಜಸ್ವಿನಿ ನಿರಂಜನ.) ಆದರಿದೊಂದು ಲೌಕಿಕ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸಲಾಗದ ನೈತಿಕ, ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಕೋಪವಾದ್ದರಿಂದ ವಾಚ್ಯತೆ, ಮೌಖಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಅಕ್ಷರಗಳೊಂದಿಗಿನ ಪುನರ್‌ಮಿಲನವು ದೃಶ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಸಾಂದ್ರಗೊಳಿಸಿ ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲದು. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ 'ಅನನ್ಯತೆಯ' ಹೆಸರಿನಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸೀಮಿತ, ಆತ್ಮಹತ್ಯಾತ್ಮಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ತಡೆಯಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಯಾಗಿಯೇ ಈ ಮುಂಚೆ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಹೆಬ್ಬಾರರನ್ನು ನಾವು ಸೀಮಿತವಾಗಿ (ಆತ್ಮಹತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ) ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಓದುಗರ ಗಮನ ಸೆಳೆದದ್ದು:

ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಶುದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳಂತೆ ಅಪರಿಗ್ರಹ ವ್ರತ ಆಚರಿಸುತ್ತ, ತಂಗಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಊಟ ಮಾಡಿದರೂ ಚಾಪೆಯ ಕೆಳಗೆ ಕಾಸನ್ನಿಟ್ಟು ಹೊರಡುತ್ತಿದ್ದವರು. ವೈರುಧ್ಯಮಯವಾಗಿ 'ಇಂಗ್ಲೀಷ್/ಹಾಲಿವುಡ್ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡುವುದು ಪೋರ್ನೋಗ್ರಫಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದಂತೆ ಎಂದು ವಿಧಿತವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹಾನ್ ವ್ಯಸನಿಯಂತೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದುದು, ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಯಾಗಿದ್ದು

ಕೊಂಡು ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ದ್ವಿಗುಣಗೊಳಿಸಲೋ ಎಂಬಂತೆ ಆದಷ್ಟೂ ಮಹಿಳಾ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಶಿಷ್ಯೆಯರನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ನಿರಾಕರಿಸಿ, ಅದನ್ನೊಂದು ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯದ ಸಂಕೇತದಂತೆ 'ಸುದ್ದಿ' ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. *ಇಂತಹವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವಸರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿರುವಂತೆ, ಕೇವಲ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಂಕ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್‌ಗಳು ಹೇಗಾಗುತ್ತವೆ ?*

ರುಮಾಲೆ ಚೆನ್ನಬಸವಯ್ಯನವರ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ಭಕ್ತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. *ಹೆಬ್ಬಾರರು ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದ ಏಳು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹಾ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಮೂಕಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕನಸು, ನಾಸ್ಟಾಲಜಿಯ ಮತ್ತು ಸಹಸ್ರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಪಂಚಭೂತ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ (ಮಾರ್ಕ್ ಶಿಗಾಲನಂತೆ) ನೀಡಿದ್ದೇಕೆ ?* ಬಹು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಿದ್ದೂ ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಧುನಿಕರೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಭಕ್ತರಾಗಿದ್ದ ರುಮಾಲೆ, ಮತ್ತು ನವ್ಯವು ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ನವ್ಯೋತ್ತರವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೂ ತಟಸ್ಥರಾಗಿದ್ದ ಹೆಬ್ಬಾರರು - ಇವರು ಮೂವರನ್ನು - (ಉದಾಹರಣೆಗೆ) ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸ್ಟ್, ಪ್ರಗತಿಪರ ಮತ್ತು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್ ಎಂದು ಲಘುವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಿ, ಅವರ ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಸಮುದಾಯದ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನೇ ಆತ್ಮಹತ್ಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ನಾನು ಗುರ್ತಿಸಿದ್ದು.

ಟಿಪ್ಪಣಿ:

೧ *ಈ ಕುರಿತು ನೋಡಿ : '**ದ ಎಕ್ಸ್‌ಟಸಿ ಆಫ್ ಕಮ್ಯುನಿಕೇಶನ್**', ಪು. ೧೨೬-೧೩೩, ಲೇ: ಜೀನ್ ಬೋದಿಲಾರ್ಡ್ ,ಪುಸ್ತಕ '**ದ ಆ್ಯಂಟಿ-ಏಸ್ತಟಿಕ್ ಎಸ್ಸೇಸ್ ಇನ್ ಪೋಸ್ಟ್‌ಮಾಡರ್ನ್ ಕಲ್ಚರ್**'', ಸಂ. ಹಾಲ್ ಫಾಸ್ಟರ್; ಬೇ ಪ್ರೆಸ್ ಪ್ರಕಟಣೆ, ಸಿಯಟಲ್, ೧೯೮೩.*

೨ ''ಆದರೆ ನಾವೀಗ ಎಷ್ಟು ಜಾಣರಾಗಿದ್ದೇವೆಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಾವು ಎಲ್ಲ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇರಿಸುತ್ತೇವೆ. ತುಂಡು ತುಂಡಾದ್ದನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ನಮ್ಮದೇ ಚಿತ್ರ ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಎಲ್ಲೋ ಯಾರೋ ನುಡಿದ ಹಾಡು ನಮ್ಮೆದೆಯ ಕದವನ್ನು ತಟ್ಟಿದಾಗ ಒಳಗೆಳೆದು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ನಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆ ಹಾಡಿನ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಅದು ತೋರುವ ಲೋಕಗಳೆಡೆಗೆ ಸಾಗುವುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತೇವೆ....'' ನೋಡಿ: ಮುನ್ನುಡಿ - '**ಪುರಾಣಗಳಿಲ್ಲದ ಪವಿತ್ರದ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ**', ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ - '**ಗಾಳಿಯ ದೈವಿಕ ಹಾಡುಗಳು**', ಸಂಗ್ರಹ: ಎಲ್ಸಿ ನಾಗರಾಜು, ಸ್ತ್ರೀಲೇಖ ಪ್ರಕಟಣೆ - ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೫.

೩ ಇದೇ ಪುಸ್ತಕದ ಕೊನೆಯ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇವರನ್ನು (ಅ) 'ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕರು' ಹಾಗೂ (ಆ) 'ಸ್ವಜನಪರರು' ಎಂದು ವಿವರಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಈ ವಿಂಗಡನೆಗಳ ಸ್ಥೂಲ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

೪ ಈ ಕುರಿತು ವಿವರವಾದ ಲೇಖನವನ್ನು ಆಶಿಶ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ, ರಿಚರ್ಡ್ ಅಟನ್‌ಬರೋನ *'ಗಾಂಧಿ'* ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ *'ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ ಅಂಡ್ ಐಡಿಯಾಸ್'*ನ ಒಂದು ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

೫ ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಕಲಾವಿದ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಪತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ದಿನಚರಿಯ ಪುಸ್ತಕ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಪುಸ್ತಕ: ***''ವೆಂಕಟಪ್ಪ : ಒಂದು ಸಮಕಾಲೀನ ಪುನರಾವಲೋಕನ ''.*** ಅಸಲಿ ಪತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ದಿನಚರಿ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ವಿಧಾನಸೌಧದ ಆರ್ಕೈವ್‌ನಲ್ಲಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೊ. ಎಸ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ ಬರೆದಿರುವ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು (ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ) ಓದಿ.

೬ ಸಂಚಯ ಪತ್ರಿಕೆ ಬಳದವರು ಹೆಬ್ಬಾರರನ್ನು ಕುರಿತು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಮೌಲಿಕ ಅಂಶಗಳು, ಒಳನೋಟಗಳಿವೆ.

೭ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತ ನನ್ನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನೋಡಿ : **ಸಂಕುಲ ಪತ್ರಿಕೆ-೧೯ನೇ ಸಂಚಿಕೆ,** ಗೌರವ ಸಂಪಾದಕ: ಚಿ. ಸು. ಕೃಷ್ಣಶೆಟ್ಟಿ ಸಂ. ವಿಜಯಾ, ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ , ೧೯೯೭.

(ಸಂಚಯ ಬಳಗ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ೧೯೯೭'ಚೌಕಟ್ಟು' ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿನ ಸಂಪಾದಕೀಯ)

ಮೌಲೀಕೃತ ವೃತ್ತವೊಂದರ ಸುತ್ತ

೧

ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದರಂತೆ ಆಗಿ ಹೋದ, ಮೂರು ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿದ, ಮೂವರು ಕಲಾವಿದರ ಮೂರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಂದರವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ. ಕಲಾಸಾಹಿತಿಗಳ ಬರಹಗಳ ಮೂಲಕವೇ, ರೂಢಿಗತವಾಗಿರುವಂತೆ, ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ರೂಪುರೇಷೆಯ ಚಿತ್ರಣ ನೀಡದೆ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಲೋಕಾರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹದು- ಅದು ದೃಶ್ಯ ಅಕ್ಷರಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಸಮರ ! ಜೊತೆಗೆ ನಮಗೇ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ವೈಶಾಲ್ಯ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯು ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಗಿಂತಲೂ ಮುಂಚೆಯೇ ಜನ್ಮ ಪಡೆದಂತಹ ಕಲೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದುದು. ಇದನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ 'ಲಿಖಿತ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆ' ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪು ಪಡೆದದ್ದು ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ, ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ.

ಮೂವತ್ತು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ ಆರಂಭಗೊಂಡಿತ್ತೆಂಬ ಅಂಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನ-ಅಂದರೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ತನಕ ಮತ್ತು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ೧೯ನೆ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ-ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ, ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ, ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ರೂಪುರೇಷೆಗಳೇನಿದ್ದಿತು? ಈ ಬೃಹತ್ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಉತ್ತರ ತುಂಬ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಉತ್ತರಿಸದೆಯೂ ನನ್ನ ವಾದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವಂತಹ ಒಂದಂಶವಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾನ ಮನೋಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಆಗಲೂ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟವಾದ ಮೌಖಿಕವಾದ ಕಲಾಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು, ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಕಲಾ ಸಮೂಹಗಳಲ್ಲಿ (ಟಿಶಿಯ ಮತ್ತು ಟಿಂಟೊರೆಟೋರಂತಹ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಚಿತ್ರಕಾರರ ವರ್ಕ್‌ಶಾಪ್‌ಗಳಲ್ಲಿದಂತೆ)[೧]

ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೂ ಲಿಖಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವಂತೆ ಕಲಾಭ್ಯಾಸದ ದಿಕ್ಕು ದೆಸೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಲಿಖಿತ ವಿಮರ್ಶೆ ಇಲ್ಲದಾಗ, ಬರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಕವಷ್ಟೇ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಸೀಮಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ್ದಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶದ ವಿವರವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯು ಲಿಖಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ, (ಈಗಿರುವಂತೆ) ವಿಶಾಲವಾದ ಕಲೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರಿಸಲು ಅದು ಸೋತಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನಡೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ನೈಜ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಾಗಿ ನಾನು ಲಿಖಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಆಂಶಿಕ ಭಾಗವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಮೊದಲೆ ನಿರ್ಧರಿಸಿದಂತೆ ನನ್ನ ವಾದದ ಆಂಶಿಕ ಭಾಗವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಯುವ ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಮಗ್ರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬಹುದು. ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನನ್ನದೊಂದು ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುತ್ತದೆ. *'ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರು ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕೈದು ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಆರಂಭ ಹಂತದಿಂದಲೂ ಒಮ್ಮೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ತಾರ್ಕಿಕ-ನೈಜತೆ, ಮಗದೊಮ್ಮೆ ನಿಯೋ-ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಒಲವುಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ, ಈ ಹಲವು ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾವಿದರು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಇರುವುದರಿಂದ/ಇದ್ದುದರಿಂದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ವೃತ್ತವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದಂತಾಗಿದೆ'*-ಇದು

ಪ್ರಮೇಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಬಲವಾದ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯಾವನ್ನು ಈಗ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಲಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿರುವುದು - ಆದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿದೆ.

೨

ಮಾರ್ಚ್ ೨೦, ೧೯೯೬ರ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ: ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹೊರವಲಯದಲ್ಲಿರುವ (ಮಾಗಡಿ ರಸ್ತೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ) ಸನ್ ವ್ಯಾಲಿ ಕ್ಲಬ್‌ನಿಂದ ಸುಮಾರು ಮೂರು–ನಾಲ್ಕು ಕಿಲೋಮೀಟರ್ ದೂರದ ಒಂದು ಹೊಲ. ಅದನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಎಂ.ಎಸ್.ಉಮೇಶ್ *'ಟೈಮ್ ಅಂಡ್ ಸ್ಪೇಸ್ ಸ್ಪೆಸಿಫಿಕ್ ಅರ್ಥ್‌ವರ್ಕ್'* ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದರು.[೩]

ಅಂದು ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ಎಕರೆಯ, ಆ ಕೃತಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಹೊಲದೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಹ, ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ನಂಬಿಕೆಗಳು ನಾಶವಾದವು. '೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದ ಅರ್ಥ್‌ವರ್ಕ್‌ನಂತಹ ಕೃತಿಯಿದು. ಇದಕ್ಕೆ *ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನಂತೆ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹೊರಗಿನ ಜೀವನವೆಂಬ ವಿಭಾಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡಬಲ್ಲ ಚೌಕಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಮೇಲಿನಿಂದ ಆ ಹೊಲವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ವಾದರೂ ಹಾಗೇ ನೋಡಬೇಕೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಪ್ಲಾನ್ ನೋಡಿದಂತಿದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯುನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ನೋಡುವ ನಮ್ಮ ರೂಢಿಗತ ಅಭ್ಯಾಸವು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಾಯುವುದಿಲ್ಲ'*-ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸೂತ್ರಬದ್ಧ ಹಾಗೂ ಅಸಮಗ್ರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಕೂಡಲೇ ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಹೀಗೆಯೇ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆಂದು ಊಹಿಸುವುದೂ ಸಹ ಅಂತಹ ಕಷ್ಟಕರವಾದ ಕೆಲಸವೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಹೊಲದೊಳಗೆ ಎರಡು ಮೂರು ದಿನ, ಪದೇ ಪದೇ ದೀರ್ಘಕಾಲ ನಾನು ಓಡಾಡುವಾಗ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ಗಮನಿಸಿದೆ. ಇದೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿ. ಇದರೊಳಗೆ ನಾನು, ಅಂದರೆ ವೀಕ್ಷಕ, ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಆಗಾಗ ಬಲವಂತವಾಗಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಹೊಲವು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾನು, ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವೀಕ್ಷಕ ಆಗಾಗ ಮರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ![೪] ಮೊದಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣು ಮಾತ್ರ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ನಂತರ ವೀಕ್ಷಕನ/ಳ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳೂ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್‌ನಿಂದ ಆದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮಗಳು. ಆದರೆ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮವು ಬಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ವೀಕ್ಷಕನು ಕೃತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಕೃತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಈ ದೈಹಿಕ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮದವರೆಗೆ ('ರಿಡರ್ಸ್ ಓರಿಯಂಟೆಡ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ', ತರಹದ್ದು) ಕೃತಿಗ್ರಹಿಕೆಯ ರೀತಿನೀತಿಗಳು ಮಾರ್ಪಡಿತವಾಗಿದೆ. *ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೆಂದರೆ ಸಮಗ್ರ ಜಗವನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲೂ ಗಂಡು–ನಿರ್ಮಿತ ಜಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಭಾಗಶಃ ವೀಕ್ಷಣಾ ಕ್ರಮವೆಂದೇ ಅರ್ಥ.*

ಉಮೇಶ್‌ರ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯುವ ಕಲಾ ಪೀಳಿಗೆಯ, ಈಗ ಮೂವತ್ತರಿಂದ ನಲವತ್ತು ವಯಸ್ಸಿನ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾವಿದರ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು (ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಹಿಂದಿನ, ಅಂದರೆ ೧೯೯೮ರ ಬರಹವಿದು). ಈ ಅಪರೂಪದ ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಬರುವುದೂ, ಇಂತಹ 'ಒಂದು ಕೃತಿ', 'ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೆಂಬ' ಸೀಮಿತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸಿದಾಗಲಷ್ಟೆ. ೧೯೯೬ರ ಮಾರ್ಚ್ ೨೮ ೨೯, ೩೦ ಹಾಗೂ ೩೧ನೇ ತಾರೀಕು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿದ್ದು ನಂತರ ಬುಲ್ಡೋಜರ್ ಮೂಲಕ ಆ ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದ ಹಳ್ಳಕೊಳ್ಳಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೆಲಸಮ ಮಾಡಿ, ಅದರ ಯಜಮಾನನಿಗೆ ಆ ಹೊಲವನ್ನು ಹಿಂದಿರುಗಿಸಿದ್ದರು–ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಎರವಲು ತಂದು ಹಿಂದಿರುಗಿಸಿದಂತಲ್ಲವಿದು. ಬದಲಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ 'ಕ್ಷಣಿಕ'ವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಪಡೆದು, ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಅಸಲಿ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ 'ಅಣಕಿಸುವ' ಒರಟು ಹಾಗೂ ಒಗಟಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಿದ್ದರು ಉಮೇಶ್.[೫]

ಕೃತಿಯಿಂದ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ, ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದಲೇ

ಬದಲಿಸಿದ ಮೊದಲ ಕೃತಿ 'ನೆಲಾಕೃತಿ' (ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಕೃತಿ ಸಮೂಹದ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ). ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಕ್ಷರಶಃ ಕೃತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಕೃತಿ ಸಂಚನೆಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕೃತಿಯೊಂದರಿಂದ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುವುದು ನೆಲಾಕೃತಿಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಗುಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹಳ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ನೆಲಾಕೃತಿಯ (ಅರ್ಥ್‌ವರ್ಕ್)ಅನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮೊದಲು ಈ ವಿವರವು ನನ್ನ ಯಾವ ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದು 'ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇನೆ.

ಏಕೆಂದರೆ ಮುಂದೆ ನಾನು ಹೆಸರಿಸಲಿರುವ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಹಡಪದ್‌ರವರ ನಿಸರ್ಗಕೃತಿಗಳ ಸಹಜ ಆಶಯಗಳೊಂದಿಷ್ಟು ಇದ್ದಾವೆ. ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಊಟಿ ಮತ್ತು ಹಂಪಿ/ ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ವಿಶೇಷ ದೃಶಗಳೆದಿರು ಆಹ್ಲಾದವನ್ನನ್ನುಭವಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ, ಈ ಕಲಾವಿದರಿಬ್ಬರೂ ನಿಭಾಯಿಸುವ ಮನೋರಂಜನಾತ್ಮಕ ('ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್' ಎಂದು ಕಲಾಬರಹಗಾರರು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ, ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸುವ) ಪಾತ್ರದ ಬಯಕೆಯಿದೆಯಲ್ಲ - ಅಂತಹ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಉಮೇಶ್ 'ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ' ತಮ್ಮ ನೆಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಭಾಯಿಸಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಮತ್ತು ಹಡಪದ್ ತಮ್ಮ ಪೀಳಿಗೆಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿ, ತಾವುಗಳು ನಿಭಾಯಿಸುವ ಕಲಾವಿದರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 'ತಲ್ಲೀನ'ರಾದವರು. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಉಮೇಶ್ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತಾನೊಂದು (ಕಲಾವಿದನ) ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವೀಕ್ಷಕರೇ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಅದರ ಭಾಗಶಃ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಓಡಾಡುವಾಗ, ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನೇ ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಹೊರಗುಳಿದುಕೊಂಡು, ತಾನು (ಕಲಾವಿದ) ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವೀಕ್ಷಕರು ಅನುಭವಿಸುವುದನ್ನು ಸೋಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ ! ಸ್ವತಃ ತಾನೇ (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ) ಕಲಾವಿದನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೆಲಾಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಪುನರ್ ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವವನ್ನು ಅರಿಯದೇ ಹೋದ/ ಹೋಗುವ, ಕೇವಲ ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ರೂಢಿಗಷ್ಟೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ವೀಕ್ಷಕರ ಜಾಯಮಾನವನ್ನು ಕಲಾವಿದ ತಾನೇ ಸ್ವತಃ 'ವೀಕ್ಷಕರ ವೀಕ್ಷಕ'ನಾಗಿ ಲೇವಡಿಯೊಂದಿಗೆ ಆಸ್ವಾದಿಸುವ, ಅತಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕತೆಯ 'ಶಾಪ' ಮತ್ತು 'ವರ' ಎರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಗುಣಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಉಮೇಶ್.

ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಮತ್ತು ಹಡಪದ್ ಇಬ್ಬರೂ ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವ ಅವರ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ 'ರಮ್ಯ ದೃಶ್ಯೀಕರಣದ ಚಿತ್ರಕಾರ'ರ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾದರೆ. ಉಮೇಶ್, ಆ ನೆಲಾಕೃತಿಯಾದ್ಯಂತ ತಾನೊಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ನಿರಂತರ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ತೀರ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು! ನಮ್ಮ 'ದೈನಂದಿನ ಬದುಕು-ಅದರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಮೂಡುವ ಕಲಾಕೃತಿ-ಅದರ ಆಧಾರದಿಂದ ಮೂಡುವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಸಂಬಂಧದಂತಹದ್ದೇ ನೆಲಾಕೃತಿ. ಅದರೊಳಗೆ ವೀಕ್ಷಕನ ದೈಹಿಕ ಓಡಾಟ ಮತ್ತು ಇವೆರಡನ್ನೂ ನಿರ್ಭಾವುಕವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಕಲಾವಿದ ಉಮೇಶನ ಮನಸ್ಥಿತಿ. ಆರಂಭ ಹಾಗೂ ಅಂತ್ಯವೆರಡರಲ್ಲೂ ಇರುವ ಕಲಾವಿದನಿಂದಾಗಿ ಇದೊಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ವೃತ್ತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ವೀಕ್ಷಕರನ್ನು 'ವೀಕ್ಷಿಸುವ' ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಾಗುವುದನ್ನು 'ಮೆಟಾ-ಕೃತಿ' (ಕೃತಿ ಮೀರಿದ ಸ್ಥಿತಿ) ಎನ್ನಬಹುದೇನೋ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ಹಡಪದ್ ಹಾಗೂ ಉಮೇಶ್‌ರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳನ್ನು (ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ) ನೆಪ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ :

೧) *ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಗಾಳಿ ಬೀಸತೊಡಗಿದಾಗಿನಿಂದ ಹಲವು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನವರೆಗಿನ ದೃಶ್ಯಾನುಭವವು ನೇರವಾಗಿ ಒಂದೇ ಗೆರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗದೆ ಒಂದು ವೃತ್ತದ ಸುತ್ತ ಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಹಳೆಯ ಮನೋರಂಜನಾತ್ಮಕ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್, ನಾಸ್ಟಾಲ್ಜಿಕ್ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ*

ಇನ್ನೂ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಂತಾಗಿದೆ. ಆದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೨) ತನ್ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ಮೂಲಕ, ಹಾಗೂ ಅದನ್ನೇ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವ ಲಿಖಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತಿಮಿತಿಯ ತಿಳಿವು ಸಹ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗಿರುವ, ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ವಾಚ್ಯವಾಗಿರದ 'ಅಲಿಖಿತ', 'ಅಮೌಖಿಕ 'ಹಾಗೂ 'ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ' -ವಿಮರ್ಶೆಯ ವೈಶಾಲ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಪರಿಚಯ ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ.

೩

ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಒಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗಲೇ ನಾನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ಮಹತ್ತನ್ನು ಹಠ ಹಿಡಿದಾದರೂ ಸರಿ ಯುರೋಪ್/ಅಮೆರಿಕದ 'ಅರ್ಥ್‌ವರ್ಕ್'ಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾಡದೆ ಇರುವುದರ ಮೂಲಕ, ಸ್ಥಳೀಯ ಸೊಗಡಿನೊಂದಿಗೇ ಗುರುತಿಸಬೇಕೆಂದು. ನೆಲಾಕೃತಿಯೊಳಗೆ ದಿಕ್ಕು ದೆಸೆ ಇಲ್ಲದೆ ಸುಮಾರು ಹೊತ್ತು ಓಡಾಡಿದೆ. ಆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಲಾದ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಸುತ್ತಲಿನ, ನಾಲ್ಕೂ ದಿಕ್ಕಿನ ಹೊಲಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕಲ್ಲಿನ ಕಂಬಗಳೇನೋ ಇದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವು 'ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ' ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಬಗೆಯಲು ಮನಸ್ಸಾಗಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ, ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಗಾಳಿ, ದಿನವಹಿ ಬದಲಾಗುವ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕು, ಪಕ್ಷಿಗಳ ಕಲರವದ ಸದ್ದು, ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರಕೃತಿಯುಳ್ಳ ನೆಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಟ್ರಾಕ್ಟರಿನಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತಲಾದ ಸಾಲುಗಳು - ಇವೆಲ್ಲವೂ ನೆಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಾಲ್ಕೂ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಆವರಿಸಿದ್ದ ಹೊಲಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಇದ್ದ ಮೂಲಭೂತ ಅಡೆತಡೆಗಳು.

ಆದರೆ ಸಂಜೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಇಡೀ ನೆಲಾಕೃತಿಯು ಒಂದು ನಾಟಕೀಯ ತಿರುವನ್ನು ಪಡೆದುಬಿಟ್ಟಿತು. ಹೊಲದೊಳಗೆ ತೋಡಲಾದ ಐದು ವಿಶಾಲ ಗುಂಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಕ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಕೆಂಡದ ಹೊಗೆ ಹೊರ ಚಿಮ್ಮಿದಾಗ ತನ್ನಿಂತಾನೇ ಸುತ್ತಲಿನ ಹೊಲಗಳು ಗಾಢ ಕಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಉತ್ತರ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಮೋಟಾರು ಸಂಚಾರವಿರುವ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಹೈವೇ, ನಾಲ್ಕಾರು ಫರ್ಲಾಂಗ್ ದೂರದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ನೆಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಢ ಮೌನವಿತ್ತು. ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಹಕ್ಕಿಪಕ್ಕಿಗಳ ಹಾಡಿನ ಧ್ವನಿಯೊಂದಿಗೆ ಅನಂತ ವಿಸ್ತಾರ ಹೊಂದಿದ್ದ ಕೃತಿಯೊಂದು, ಬೆಳಕು ಮರೆಯಾದೊಡನೆ ನಿಸರ್ಗ ಮಲಗಿದೊಡನೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಹೊರರೂಪು ಪಡೆದುಬಿಡುವುದಾದರೂ ಏಕೆ? ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ್ದೆ: ಬೇರೆಯದೇ ರೀತಿಯ 'ನಿಸರ್ಗಕೃತಿ'ಯಿದು ಎಂದು !

ನಿಸರ್ಗಕೃತಿಗೆ ಭಾವಚಿತ್ರ ಪ್ರಕಾರದ ಜೊತೆಗೇ ಈ ಶತಮಾನದಾದ್ಯಂತ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಬ್ರಿಟಿಷರ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಿಸರ್ಗಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಇಲ್ಲಿನ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಒಂದು ಬಹಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ಪಕ್ಷಿನೋಟದಂತೆ, ನಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಹಾಗೂ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ (ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಯೆಂಬ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ) ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ ಅನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮದು ಚೀನೀ ಯುಂಗ್ ಕಾಲದ, ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನು ತೋರಿ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಮನೆ ಮಾಡಿದ್ದ ನಿವೃತ್ತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿರಚನೆಯ ನಿಶೆಗೊಳಗಾದಂತೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ***ಅಥವ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ದಿನವಿಡೀ ಬಹುಮಂದಿ ಫ್ಯಾಕ್ಟರಿಯ ನಾಲ್ಕು ಗೋಡೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ದುಡಿದು ರೋಸಿಹೋಗಿ, ಕಳೆದುಹೋದ ನಿಸರ್ಗದೊಳಗಿನ ಸಾತತ್ಯತೆಗಾಗಿ ತಹತಹಿಸಿ, ಅದರ ದೃಶ್ಯರೂಪವಾಗಿ ಟರ್ನರ್ ಕಾನ್‌ಸ್ಟೇಬಲ್ ಅಂತಹವರು ರಚಿಸಿದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕೃತಿಗಳಂತೆಯೂ ಅಲ್ಲ-ಈ ನಮ್ಮ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳ ಆತ್ಮ.*** ನಿಸರ್ಗಕೃತಿ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಬದುಕುವ ರೂಢಿಯು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾವ್ಯಾವಾಗ ತೀವ್ರತಮ ಗತಿ ಮುಟ್ಟಿತ್ತೋ (ಎಸ್. ಎಂ. ಪಂಡಿತ್, ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ಹನುಮಯ್ಯ, ರುಮಾಲೆ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪ, ಎಂ. ಎಸ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಆರ್. ಎಂ. ಹಡಪದ್ ಮುಂತಾದವರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಂತೆ) ಆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ.

'ನೆಲಾಕೃತಿ' ಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳುವುದಾದರೂ ಸಹ, ಇಲ್ಲಿ (ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ನಿಸರ್ಗಕೃತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ) ಮಧ್ಯಾಹ್ನದಾದ್ಯಂತ ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದರೂ, ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ 'ದೃಶ್ಯ' ಭಾಗವೇ ಆಗಿಹೋದ ಬೆಳಕು, ವೈರುಧ್ಯವೆನಿಸುವಂತೆ, ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹೊರಗೆ ಕತ್ತಲನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ***ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರದ ಆರಂಭಿಕ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದಲ್ಲಿ ಮೇರು, ಎಲ್ಲೆಗಳಿಲ್ಲದಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನಿಸರ್ಗಚಿತ್ರಣ ಸಂಪ್ರದಾಯವು, ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯವೆಂಬ ಸಂಜೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರ ದೃಶ್ಯರಂಗದ ಒಂದು ಸೀಮಿತ ದೃಶ್ಯಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.*** ಹೇಗೆಂದರೆ, ಆ ದಿನ ರಾತ್ರಿ ನೆಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುವಾಗ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಭಾವಗಳು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡಿದ್ದವು. ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಿನ ಉತ್ತರ ಭಾಗದ, ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಲದಲ್ಲಿ ನೆಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ನೆರವಾದ ಸಹ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರೂ ವಾರಗಟ್ಟಲೆ ತಂಗುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಟೆಂಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ನೆಲಾಕೃತಿಯನ್ನು 'ಅನುಭವಿಸಲು' (ಲಿಂಡಾ ನಾಕ್ಲಿನ್ ಸಿಟ್ಟುಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ 'ಕೇವಲ ವೀಕ್ಷಿಸಲು' ಅಲ್ಲ) ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದವರೆಲ್ಲರೂ, ಆ ಉತ್ತರ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ವಾಹನಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿ, ಅದೇ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದಲೇ ನೆಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ಹೊರಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಹ !ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಪ್ರವೇಶಿಕೆಗೆ ಒಂದು ದಿಕ್ಕು ಸಹ ದೊರಕಿದಂತಾಯಿತು. ಈ ಬಗೆಯ, ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಢಿಯು, ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ರೂಢಿಗತವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಕೂಡ ಹೌದು ![೬]

ಸಮಗ್ರತೆಯ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವುದಾದರೆ ನೆಲಾಕೃತಿಗೂ ಒಂದು 'ದಿಕ್ಕು'ಎಂಬುದಿದೆ ಎಂದು ಅದರೊಳಗೆ ನಿಂತು, ಓಡಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಅನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ತೀರಾ ದಕ್ಷಿಣದ ತುದಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಕೃತಕ ಬೆಳಕಿನ ಪ್ರಖರತೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದು ಉತ್ತರದ ಕಡೆಯ ಟೆಂಟಿನಲ್ಲಿ ವಿರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ನೇಹಿತರು ದೂರವಾದಂತೆಲ್ಲ ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಪಕ್ಕದ ಹೊಲದೆಡೆಯಿಂದ ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಕಾರ್ಗತ್ತಲು ಮತ್ತು ಭಯ ಒಟ್ಟಾಗಿ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ಮಾಡುವಂತೆ ಕಂಡಾಗ, ಈ 'ಕೃತಿಗೊಂದು ದಿಕ್ಕು ಇರಬೇಕಾದ' ಮಾತು ಕ್ಷೀಣವೆನಿಸತೊಡಗಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಇದಕ್ಕೊಂದು ದ್ವಾರ ಇರಬೇಕೆಂದೂ, ತನ್ಮೂಲಕ 'ಪ್ರವೇಶಿಕೆ ಎಂಬ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನಿಸಿದ ಗೋಡೆಗಳು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬಾರದಿತ್ತೆನಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ 'ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡೆ. ***ಏಕೆಂದರೆ ದ್ವಾರ ಮತ್ತು ಗೋಡೆಗಳು ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭದ್ರತೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.***

ನೆಲಾಕೃತಿ ('ನಿಸರ್ಗಕೃತಿ'ಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿ) ಇಂತಹ ರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮಕ್ಕೊಂದು ವಿಮರ್ಶಾರಾಹಿತ್ಯದ ಕಗ್ಗತ್ತಲೆಂಬ ಭಯವಿದೆ. ಯಾರೂ ಇಂದು ಎಂತಹುದೇ ಪ್ರೌಢ ನಿಸರ್ಗಕೃತಿಯನ್ನೂ ಅದು ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿ 'ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರುವ" ಒಂದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸರು! ಈ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗೊಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕ್ಷೀಣಗಳಿಸಲೋ ಎಂಬಂತೆ ಅಂದೇ ಸಂಜೆ ಗ್ಲೈಡರಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಕಿಶೋರ ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರು ಸ್ಥಿರ ಹಾಗೂ ಚಲನ ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ, ಮೇಲಿನಿಂದ ಆ ನೆಲಾಕೃತಿ ಕಾಣಿಸಬಹುದಾದ ಬಗೆಯೊಂದನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ರೂಢಿಗತವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು, ನಮ್ಮ ದೇಹದ ನಿಲುವಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ, ಗೋಡೆಗೆ ನೇತು ಹಾಕಿಯೋ, ಪೆಡಸ್ಟಲಿನ ಮೇಲೆ 'ನಿಲ್ಲಿಸಿಯೋ' ನೋಡುವ ಪರಿಪಾಠದ ಪರಿಣಾಮವೇ, ಮತ್ತಿದರ ನಿರಾಕರಣೆಯೇ (ಒಟ್ಟಾಗಿ ಇದೊಂದು ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್ ಅನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ) ಈ ಗ್ಲೈಡರ್ ಮೂಲಕದ ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಏಕೆಂದರೆ ನೆಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಹೊರಗುಳಿದು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕೆನ್ನುವವರೆಲ್ಲರ ಮನೋಭಿಲಾಷೆಯೇ ಈ ಬಗೆಯ, ಮೇಲಿನಿಂದ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವ ಆಸೆಗೆ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿತ್ತು....

೪

ಒಂದು ಕ್ಷಣ, ಉಮೇಶ್‌ರ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರ ತಲೆಮಾರಿನ ಸೋದ್ದಿಶ್ಯವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಬಲ್ಲ 'ನೆಲಾಕೃತಿ' ಯನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಹೊರನಿಂತು

ನೋಡುವಾಗ, ಈ ಮುಂಚೆ ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು : **ನೆಲಾಕೃತಿಯೆಂಬ ನಿಸರ್ಗಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಉದ್ದೇಶದ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.** ಅದೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂಬ ರೂಢಿಗತ ಚೌಕಟ್ಟು ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮಾಯವಾಗುತ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೈಹಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಸ್ಥಳ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ-ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೆಂಬ' ಸೀಮಿತ ಉದ್ದೇಶ ಮಾಯವಾಗುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಅಧಿಕೃತಗೊಳಿಸುತ್ತಲೇ, ಅಣಕಿಸುತ್ತದೆ ಕೂಡ. **ದೃಶ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯೊಂದು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಅನೇಕ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನೆಲಾಕೃತಿ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದೊಂದು 'ಮೆಟಾ-ಕೃತಿ'** (ಕೃತಿಯಾತೀತ ಪಠ್ಯ) ಹೌದು, ಮೆಟಾ-ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಅಥವ ವಿಮರ್ಶಾತೀತವೂ ಕೂಡ ಹೌದು. *ಕೃತಿಯಾಗದ, ಕೃತಿ-ವಿಮರ್ಶೆ ಎರಡನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಕೃತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಏನೆಂದು, ಹೇಗೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು ?*

ಹಡಪದ್ ಹಾಗೂ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಈ ಗುಣಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯು, ಅಗತ್ಯವಾಗಿ, ನಾನು ಈ ಮುಂಚೆ ಸೂಚಿಸಿದ 'ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ -ನೈಜತೆ-ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್' ವೃತ್ತವನ್ನು ಅಧೀಕೃತವಾಗಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, *ನೆಲಾಕೃತಿಯೇ ಸ್ವತಃ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ 'ನಿಸರ್ಗಕೃತಿ'ಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಸಂದರ್ಭದ, ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ದಶಕದ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿಯೇ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ.* ಕೃತಿಯು ಸ್ವಾವಲಂಬಿ (ಹೋಸ್ಟ್), ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆ ಅವಲಂಬಿ (ಪೆಸ್ಟ್) ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ನೆಲಾಕೃತಿಯ 'ಬದುಕು-ಕೃತಿ-ವಿಮರ್ಶೆ-ವೀಕ್ಷಕನೆಂಬ' ಹಂದರದಲ್ಲಿ ಏನೇನೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಾನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಗೊತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರಣರೀತಿ, ಕ್ರಮ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಲ್ಲ !

(ಅ) ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗಿರುವ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಇಲ್ಲದಂತಾಗಿಸುವುದು,

(ಆ) ಅನಿಯಮಿತ ವೈಶಾಲ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದು,

(ಇ) ತನ್ಮೂಲಕ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುವುದು - ಇವೆಲ್ಲ *ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ನೆಲಾಕೃತಿಯು, ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಊಟಿ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಳಗಳ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳ ಹಾಗೂ ಹಡಪದ್‌ರ ಚಿತ್ರದುರ್ಗ/ಹಂಪೆಯ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಲುಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮುಂದುವರೆದ ರೂಪದಂತಿದೆ.*

ಹಡಪದ್‌ರ ಹಂಪಿ ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸುತ್ತಲೂ ಬಂಡೆಗಳು ಆವರಿಸಿ ಬ್ರೀತಿಂಗ್ ಸ್ಪೇಸ್ ಇಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಬಂಡೆಗಳು ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಾದ್ಯಂತ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹರಡಿವೆ. ಹಂಪಿಗೆ ಭೇಟಿ ನೀಡುವವರೂ ಸಹ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಓಡಾಡುವಾಗ ಯಾವಾಗಲೂ, ಸುತ್ತಲಿನ ಬಂಡೆಗಳು ಪ್ರವಾಸಿಗರನ್ನು ಆವರಿಸಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ದೂರ (ಹೊರ)ನಿಂತು ಹಂಪಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಹೊರಗಿನವನಾಗಿ, ಅನುಭವಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. *ಹಂಪಿಯನ್ನು ಕಾಲ್ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದಿಸ ಬಯಸುವವರ ದೃಶ್ಯಾನುಭವದ ಸತ್ವವನ್ನು ಹಡಪದ್, ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಿರುವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ.* ಅದೇ ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ಬೆಟ್ಟಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾಗಿ, ವೀಕ್ಷಕ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಹತ್ತಿ, ಸುತ್ತಲಿನ ನಗರವನ್ನಷ್ಟೇ ನೋಡುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕ್ರಮ. ದುರ್ಗದ ಬಂಡೆಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ಹಡಪದ್‌ರ ಹಂಪಿ ಸರಣಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಇಡೀ ಚಿತ್ರಾಕಾರದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉಮೇಶ್ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳು. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹಡಪದ್ ಒಂದು ಕೆಮರಾ-ಕಣ್ಣಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿ (ಕ್ಲಿನಿಕಲ್) ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳೆದುರು ನಿಂತಾಗ ಅವು ಹಡಪದ್‌ರ 'ನೈಜ' ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿರದೆ ಇದು ಭಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದ, ಅನುಮಾನಾತೀತವಾದ ರೂಪವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉಮೇಶರ ನೆಲಾಕೃತಿಯು ಹಡಪದ್‌ರ ನೈಜ-ನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಭಕ್ತಿ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಭಾವವೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ವ್ಯಂಗ್ಯ'ವೇ (ಸಟೈರ್)ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಆತ್ಮವಾಗುತ್ತದೆ. ***ಅಕ್ಷರಶಃ ನಗರದಾಚೆ ಇದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ, ಬೆಂಗಳೂರಿನಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಂದಂತಹ ನಗರವಾಸಿಗಳಿಗೆ***

ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಭಾವವನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಂದಿಗೆ, ಅದೇ ನೆಲಾಕೃತಿಯು ನಿಸರ್ಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಬಿಡುವುದರ ಮೂಲಕ, ರಮ್ಯ ಮತ್ತು ನೈಜ ಪಂಥಗಳ ನಡುವಣ ಕಲೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಮತ್ತು ಹಡಪದ್ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಡುವಿನ ತಾತ್ವಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ ಈ ಗ್ರಾಮೀಣ ತೋರಿಕೆಯ ನಗರೀಕೃತ ನೆಲಾಕೃತಿ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಗಮನೀಯ. ಹಡಪದ್‌ರ ಇತರೆ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾದ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ, ಎಂದೆಂದಿಗೂ, ಅಲಭ್ಯ. *ಅಂದರೆ, ಈ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಈ ಬರವಣಿಗೆಯ ವಿವರದಲ್ಲಿ, ವಿವರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವು ಲಭ್ಯ.* ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ವಿವರವಿರುವ ಭಾಗ ಮಾತ್ರ (ಆದ್ದರಿಂದಲೇ) ಹಡಪದ್‌ರ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದ ನಿಸರ್ಗಕೃತಿಯ, ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ '**ಊರ್ಜಿತ ಪತ್ರ**'ವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ. *ಅಂದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿ ಮೂಡಿರುವ ಸಮಗ್ರ ಲೇಖನವೊಂದರ ಭಾಗವೊಂದು ವಿಮರ್ಶೇತರ ವಿವರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ.* **ಇಲ್ಲದ ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯದ ವಾಚ್ಯಾ-ಚಿತ್ರಣವಿದು.** ಆದ್ದರಿಂದ ಇದೊಂದು ತೆರನಾದ ಕೊಲಾಜ್ ಸಹ (ಓದಿ: ಗ್ರೆಗರಿ ಆಲ್ಮರ್, '***ಆಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಆಫ್ ಪೋಸ್ಟ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ***'). *ನೆಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆಯೇ ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರಹವೊಂದು, ಇಲ್ಲವಾಗಿರುವ ನಿಸರ್ಗಕೃತಿ ಸಮೂಹದ ಏಕೈಕ ವಾಚ್ಯ-ದಾಖಲಾ ದೃಶ್ಯವಾಗಿಬಿಡುವುದೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು !*

೫

ಈ ಮುನ್ನ ಚರ್ಚಿಸಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿರುವ ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ಹಡಪದ್ ಹಾಗೂ ಉಮೇಶರ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಕಲಾವಿದರ ತಲೆಮಾರಿನ ಸಮಗ್ರ ಕಲಾವಿದರ ಆಶೋತ್ತರದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ

(ಅ) ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ನೈಜತೆಯೆಡೆಗೆ,

(ಆ) ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್-ವಿರೋಧಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು,

(ಇ) ತದನಂತರ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಭಾವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದು ಅಂತೆಯೇ ಅದರ ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥ ಸೂಚಿಯಾದ-ಆಕಾರನಿಷ್ಠ ಶುದ್ಧ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಆಶಯದ ನೈಜತೆಯ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಅರಿತಂತೆ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ ಅನ್ನು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲ್ಲದಿದ್ದರೂ 'ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ' ಕಲೆಯ ಅವಕಾಶದೊಳಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ 'ತಾತ್ವಿಕ ವೃತ್ತ'ವೊಂದರ ಸಂಕೀರ್ಣ ವೃತ್ತಾಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ದೃಶ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೋ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಅದು ಸೊರಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸ್ವತಃ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೇ ಆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನೂ ನಿಯಮಿತವಾಗಿ ಪೂರೈಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಲಿಖಿತ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಈ ಮೂವರು ಸಂಕೇತಿಸುವ ತಲೆಮಾರುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆ ಹಾಗೂ ಪೂರಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ವೈರುಧ್ಯಮಯ ವಿಂಗಡಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ. ಏಕತ್ರವಾಗಿ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಬಯಸುವ ಬರಹಗಾರರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ತಲೆಮಾರುಗಳನ್ನು ಇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದೊಂದು ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಾಹಕವಾದ, ನಿರ್ಭಾವುಕ ಬರಹ ಕ್ರಮವೆಂದು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸರಿಸಿಬಿಡಬಹುದು.

ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಈ ಮೂರೂ ಪಂಥಗಳನ್ನೂ, ಪರಸ್ಪರ ವೈರುಧ್ಯಮಯ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿರಿಸುವ ಹೆಚ್ಚು ಜಾಣರಾದ ಬರಹಗಾರರು ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಮತ್ತು ಉಮೇಶ್ (ಮೊದಲ ಹಾಗೂ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕಲಾಪಂಗಡ) ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕಲಾ ಪಂಗಡಗಳ ತಲೆಮಾರುಗಳ ನಡುವೆಯೊಂದು (ಎರಡೂ ಬದಿಯಿಂದ) ಏಲಿಯನ್ ಆದ, 'ನೈಜ ತಾರ್ಕಿಕ ದೃಶ್ಯ ಶುದ್ಧತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ'ಯ ಕಲಾಪಂಥವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ, ಅವರುಗಳು ಮೊದಲ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮ ಪಂಥಗಳ ನಡುವಿನ ಸಾಮ್ಯತೆ (ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಾಮ್ಯತೆ)ಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸದೇ ಇರುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದಂತೆಯೂ ಹೌದಿದು.

ನಮ್ಮ ಕಲಾಂತರ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆ (ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪುಪಡೆದದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವಲ್ಲ!) ಇಂತಹದ್ದು. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರಿಂದ ಉಮೇಶ್‌ವರೆಗೂ ಜಲವರ್ಣ, ವಾಷ್ ತಂತ್ರ, ರೂಢಿಬದ್ಧ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದ, ಹೊಸತರಹದಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡರೆ, ಆಂತರ್ಯದ ಕಂಟೆಂಟ್‌ನ ಅಂಶಗಳು, ಕಲಾವಸ್ತುಗಳು ಬಳಕೆಗೊಂಡ ತೀವ್ರತೆಗೆ ತೀರಾ ವೈರುಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಂತಹ ಚಿಂತನೆ! ಮತ್ತು ಅದೇ ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಹಳೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಪುನರ್‌ರೂಪಿಸುವ ನೀತಿ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವು ಸಖೇದಾಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದುದು. ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್ ಮತ್ತು ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್‌ಗಳನ್ನು 'ಹೋಲುವ' ಅಂದರೆ ತೈಲವರ್ಣ ಬಳಸಿ ಮಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರವೊಂದರೊಳಗೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಭ್ರಮೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಆಶಯವುಳ್ಳವು! ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿಸಬಯಸುವವರ ಮನೋಭಾವನೆಯೂ ಇಂತಹದ್ದೇ!

ಉಮೇಶ್‌ರ ನೆಲಾಕೃತಿ ಹಾಗೂ 'ಆಶು-ಶಿಲ್ಪ', ೧೯೯೦ರ ಶತಕದಾದ್ಯಂತ 'ವಿಸ್ತಾರ್' ಹಾಗೂ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್‌ಮುಲ್ಲರ್ ಭವನದವರು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಸ್ಮಿತಾ ಕಾರಿಯಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಲಲಿತ ಶಂಕರರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು - ವಿಡಿಯೋ ಚಿತ್ರಗಳು (ಉಮೇಶ್ ಮದ್ದನಹಳ್ಳಿ, ಸುರೇಖ, ಎಂ.ಎಸ್. ಪ್ರಕಾಶ್‌ಬಾಬು, ಭರತೇಶ್, ಕಿರಣ್ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಸ್ಮಿತಾ ಕಾರಿಯಪ್ಪ ಮುಂತಾದವರು) ಹಾಗೂ ೨೦೦೨ (ಮೈಸೂರು), ೨೦೦೩ (ಬೆಂಗಳೂರು)ರ ಖೋಜ್ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾಕಾರ್ಯಾಗಾರ, ಸ್ವಿಟ್ಸರ್ಲೆಂಡ್-ಬೆಂಗಳೂರು ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್-ಇನ್ ರೆಸಿಡೆನ್ಸಿ, 'ನಂ. ೧, ಶಾಂತಿರೋಡ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋ' ದಂತಹ ಪರ್ಯಾಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಮೊದಲ 'ಬೆಂಗಳೂರು ಹಬ್ಬ' ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬೆಂಗಳೂರನ್ನು 'ಭಾರತದ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬ' ಭೂಪಟದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರ್ತು ಹಾಕಿದ ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು. ಮಾಧ್ಯಮದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಮಾರ್ಗೀ ಆಶಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೂ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ, ಇಂತಹುದೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರೂ, ಇವರೆಲ್ಲರ (ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ) ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ದೇಶೀಯ್ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ನಾನು ಈ ಮುನ್ನ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಕಲಾತ್ಮಕ ವೃತ್ತದ-ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೇ ಆದ, ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕಾಲದ ಆಶಯದ 'ಪುನರ್ ಮೌಲೀಕೃತ ರೂಪ' ಎಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಓದಬಹುದು. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದ ಐದು ದಶಕದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಅಲಿಖಿತ ಹಾಗೂ ಸುಷುಪ್ತ ದೃಶ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೀಗಿದೆ :

ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಕಥನ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಈಗಿನ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಭಾವದ ಪುನರ್‌ಜನ್ಮವು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದುದಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಆಕಸ್ಮಿಕದಿಂದ ಉಂಟಾದಷ್ಟು ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದುದಲ್ಲ. ಈ ಮುಂಚಿನ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕಾಲದ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾದ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನೆಲೆಯದಾಗಿದ್ದು ಈಗಿನ ನಿಯೋ-ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಆಶಯವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ, ವೈರುಧ್ಯದ, ತನ್ನ ಪಂಥವನ್ನೇ ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಮೆಟಾ-ಕ್ರಿಟಿಕಲ್ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವಂಥದ್ದು.

ಟಿಪ್ಪಣಿ :

೧ ಲಿಖಿತ, ಮೌಖಿಕ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ-ಈ ಮೂರು ವಿಭಿನ್ನ 'ಆಯಾಮ'ದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ನನ್ನ ಕುತೂಹಲವಿರುವುದು. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿರುವಂತೆ ಅಕ್ಷರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ನನ್ನ ಈ ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವಂತೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಲಿಖಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಮೂಡಿಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದು. ವೆಟ್ರುವಿಯಸ್, ವಸಾರಿ, ರೋಜರ್ ಫ್ರೈ, ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್, ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್, ಪಾನೋಫ್‌ಸ್ಕಿ, ಮೇಯರ್ ಶಾಪಿರೋ ಹಾಗೂ ಅಂದ್ರೆ ಮಲ್ರಾವ್‌ರಂತಹವರು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿರುವ 'ದೃಶ್ಯೀಕರಣ'ದ ಕುರಿತ ಲಿಖಿತ ಚಿಂತನೆಗಳೂ ಸಹ, ಪರಸ್ಪರ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿವೆ.

ಆದರೂ ಸಹ ಕೇವಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಚಿಂತನೆಗಳ

ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಏಕೆ ಒಂದೇ ಮಾಧ್ಯಮವು (ಉದಾ: ಅಕ್ಷರ ಮಾಧ್ಯಮ) ಕಾಲ-ದೇಶದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನ, ಪರಸ್ಪರ ವೈರುಧ್ಯಮಯವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಲಾರದು ಎಂಬ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ' ಎಂಬುದೊಂದು ಜನಜನಿತ ನಂಬಿಕೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಪೈಂಟಿಂಗ್ (ಇದನ್ನು ರೂಢಿಗತ ದೃಶ್ಯ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು), ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್/ಅಸಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಿಂತ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗದು. *ಏಕೆಂದರೆ ಪೈಂಟಿಂಗ್/ಈಸಲ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಒಳಗೇ ಪರಿಹರಿಸಲಾಗದ, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆ, ಪರಿಹಾರ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಕ್ಷಿತಿಜಗಳಿವೆ.*

೨ ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರವೇ ವಿಪುಲವಾಗಿರುವ ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸ ಹೊರಟಾಗ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಎದುರಾಗಬಹುದಾದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ಓದಿ : ಇದೇ ಲೇಖಕನ 'ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟ' ಸಂಕುಲ ದ್ವೈಮಾಸಿಕ ಸಂಚಿಕೆ - ೧೯೯೭).

೩ 'ನೆಲಾಕೃತಿ' ಹಾಗೂ ಅದರ ಕರ್ತೃ ಎಂ.ಎಸ್. ಉಮೇಶ್ ಕುರಿತಂತೆ ವಿಪುಲ ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ನೋಡಿ: ನೆಲಾಕೃತಿಯ ಕ್ಯಾಟಲಾಗ್ ಬರಹ ಮತ್ತು ಇದೇ ಲೇಖಕನ '*ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಕ್ಷಣಗಳು*'-, ಉದಯವಾಣಿ, ೩೦ನೆ ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೯೬; ಮತ್ತು '*ಸಮಗ್ರತೆಯ ಬಯಕೆ*' ಉದಯವಾಣಿ, ೨೦ನೇ ಜನವರಿ ೧೯೯೬.

೪ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ಓದಿ ಲೇಖನ '*ಸ್ಕಲ್ಪ್ಚರ್ ಇನ ದ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಯಾಂಡೆಡ್ ಫೀಲ್ಡ್*', ಲೇ : ರೋಸಲಿಂಡ್ ಕ್ರಾಸ್, '*ದ ಆ್ಯಂಟಿ-ಎಸ್ಥಟಿಕ್‌ಎಸ್ಸೇಸ್ ಇನ್ ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾರ್ಡನ್ ಕಲ್ಚರ್*'-ಸಂ: ಹಾಲ್ ಫಾಸ್ಟರ್, ಬೇ ಪ್ರಕಟಣೆ, ೧೯೮೩.

೫ ನೋಡಿ: ಇದೇ ಲೇಖಕನ '***Earth work: A New Dimension in Art***', ***Indian Express,*** ೩೦ನೇ ಮಾರ್ಚ್ ೮೩.

೬ ನೋಡಿ :ಟಿಪ್ಪಣಿ ೪

೭ ಮುಂದಿನ ನನ್ನ ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಹಡಪದ್‌ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕುರಿತ ವಿವರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಾಗಿ ಓದಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖಕನ ಲೇಖನಗಳು: '**ಬಹುಮುಖಿ ಕಲಾವಿದ, ಅನನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಕ**'-ಕನ್ನಡಪ್ರಭ, ೨೩ನೇ ಜೂನ್, ೯೬; ***A Phenomenon called R. M. Hadapad- Indian Express,*** ೨೨ನೇ ಜೂನ್ ೧೯೯೬; '**ಕಲಾಚಿಂತಕ ಆರ್. ಎಂ. ಹಡಪದ್**', ಉದಯವಾಣಿ, ೧೫ ಏಪ್ರಿಲ್ ೯೫, ***A Unique Academician Indian Express,*** ೧೮ನೇ ನವೆಂಬರ್ ೧೯೯೫.

೮ ನೋಡಿ : ಟಿಪ್ಪಣಿ ೨ ಮತ್ತು ಓದಿ: ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳೊಂದಿಗೆ 'ನಗರೀಕರಣದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ***'Trends, Motifs & Affinities in Contemporary Karnataka Art'***, *LKA Contemporary, Issue 42,* ನವದೆಹಲಿ, ಸಂ: ಅಮಿತ್ ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯ, ಲೇ: ಅನಿಲ್‌ಕುಮಾರ್ ಎಚ್.ಎ.

೯ ಈ ಬಗೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಚುಟುಕು ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ನೋಡಿ ಇದೇ ಲೇಖಕನ 'ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡತನದ ವಿಮರ್ಶೆ' - ಕನ್ನಡಪ್ರಭ, ೧ನೇ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೯೬. ಮತ್ತು *``The possibility of a Kannada Eye"* , ಸಂಪಾದಕ: ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಕಟಣೆ.

(ಸಂಚಯ ಕಲಾ ಬಳಗ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ 'ಚೌಕಟ್ಟು' ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಲೇಖನದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ-೧೯೯೭.)

ಸ್ವಗತಕಾರನೊಬ್ಬನ ಹುಡುಕಾಟ: ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಓದುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಶೈಲೀಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆ

೧

ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು 'ಒಂದು ' ಒಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಮಿಥ್ಯೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಾವಿಂದು ಹರಡುತ್ತಿರುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಗರ-ಕೇಂದ್ರಿತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರೇರಿತ ಆಂತರಿಕ ವಸಾಹತು ಅನುಭವವನ್ನು. ಇದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು, ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಬೋಧನಾ ಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಇತರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಕಲಿಕೆಯ ಕ್ರಮಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಹರಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು 'ಏಕಪ್ರಕಾರದ ಅನುಭವ ' ಮತ್ತು ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ, ಯಾವುದೇ ತರಹದ ಘರ್ಷಣೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಂತವು ಎಂದು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಇದು ಗ್ಯಾಲರಿಗಳ ಸಂವಹನ ಹಾಗೂ ಸಾಮೂಹಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಒಂದು ಕುಟಿಲೋಪಾಯ. ಇವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ 'ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ' ಎಂಬುದರ ಘನತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು, ಅದೊಂದು ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಏಷ್ಯಾ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪ್ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಯುರೋಪಿಯನ್ ಇತಿಹಾಸದ ರೂಢಿಯ ಪ್ರಭಾವವು 'ಅನಿವಾರ್ಯ' ಹಾಗೂ ಅತಿ ಸಹಜ ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ 'ಸಮಗ್ರ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ' ಎಂಬಲ್ಲಿನ ತನಕ ಈ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸತ್ಯವೆಂಬ ಕುಟಿಲತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯೇ ಭಾರತದ ಹೊರಗೆ ಯುರೋಪು-ಅಮೆರಿಕದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸತೊಡಗಿರುವುದು ನವ-ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂನ ಸೂಚನೆಯೆ? ಹಾಗೂ ಯುರೋಪ್‌ನ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ರಾಜಕಾರಣದ ಪರಿಣಾಮವಿದು. ಒಂದು ಸರಳ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ನೀಡಬಹುದಾದರೆ ಥೇಮ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಹಡ್ಸನ್, ಪೆಂಗ್ವಿನ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು ಬಹುವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾಕಾರರನ್ನು ಕುರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಹೊರತಂದಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಸೌಲಭ್ಯವೂ ಇದೆ. ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತಿನ ಕಲಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಬೋಧಕ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಅದರ ಹೊರರೂಪ, ಮುದ್ರಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಸುಲಭ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೋಲಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು ವರ್ಣಹೀನ. ***ವರ್ಣಮಯತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಬೇಗ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವೇ ಆಧಾರ ಮೂಲವೆಂಬ ಜನಜನಿತ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆದುಬಿಟ್ಟಿದೆ.*** *ಇಂತಹ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇರಿತವೆಂಬುದನ್ನು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಅಧ್ಯಯನ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.*

ಆದರೆ ನನ್ನ ಗಮನವಿರುವುದು ಭಾರತದ ಒಳಗೇ, ಈ ವಸಾಹತ್ತೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಐದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ, ಈ ಮುನ್ನ ಇದ್ದಂತೆ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಡಯಾಸ್ಪೊರ ಉಂಟಾಗಿದ್ದು ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದೇನಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾಬೀತಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಹಿರಾಯಿಕ್ ನರೇಟಿವ್' (ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಕಥನ) ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿಯೇ. ಉದಾ: ಭಾರತದಲ್ಲಿ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪಠ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲಾಗಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ :

ರವಿವರ್ಮ, ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾ ಚಳವಳಿ, ಅಮೃತಾ ಶೇರ್‌ಗಿಲ್, ಬಾಂಬೆಯ ಪ್ರೊಗ್ರೆಸೀವ್ ಗುಂಪು, ಬರೋಡದ ನರೇಟಿವ್ ಗುಂಪು, ದೆಹಲಿಯ ಶಿಲ್ಪಿಚಕ್ರ, ಚೋಳಮಂಡಲದ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆ, ಕಲ್ಕತ್ತದ ಸೊಸೈಟಿ

ಫಾರ್ ಕಾಂಟೆಂಪೊರರಿ ಆರ್ಟ್, ಕೇರಳದ 'ರ್‍ಯಾಡಿಕಲ್ ಗ್ರೂಪ್'-ಇವಿಷ್ಟು ಕೂಡಲೇ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಎಳೆಯಂತೆ ನೋಡಿದಾಗ ನೆನಪಾಗುವ ಕ್ರಮ. ಆದರೆ ಇದನ್ನೇ 'ನಿಜವಾದ 'ಎಳೆ ಎನ್ನುವವರು ಕೆಲವಾರು ವಿವರಗಳನ್ನು ಮರೆತುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಸಮಗ್ರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೊಡುಗೆಯು ಕೇವಲ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಹೆಬ್ಬಾರರ ನಡುವೆಯೇ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವವರಿಗಲ್ಲಿ ಸೇವಕರ ಪಾತ್ರ. ಬೆಂಗಾಲ, ಬರೋಡ, ಮುಂಬಯಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಈ ಹಿನ್ನಡೆಯಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಳಗೇ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಲೆಯ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಕೊಡುಗೆಗಿಂತಲೂ ಇವರ ನಂತರದ ಪೀಳಿಗೆಯ (೬೦ರ ದಶಕದಿಂದ) ಕೊಡುಗೆಯನ್ನೇ ಗಂಭೀರವೆಂದು ಕೆಲವರು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸ್ವತಂತ್ರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಕೃತಿಯೇ ಬೇರೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದೊಳಗಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾ ಕೊಡುಗೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲಾಯಿತು. ಜೊತೆಗೆ 'ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆ'ಎಂಬ ಭೂಗೋಳ/ಹೊರರೇಖೆ-ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದೂ ಇಂದು ತುರ್ತಿನದಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥವಿನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಿರದ, ಆದರೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ, ಈಗಾಗಲೇ ಚಾಲ್ತಿಯಾಗಿರುವ ಅಪರೂಪದ ಇಗೋ-ಕನ್ನಡದ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲೆ' ಪದವು ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿರುವಂತಹದ್ದು.

ಎರಿಕ್ ನ್ಯೂಟನ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವು ಒಂದು ಧಾರೆಯಾಗಿ ಹರಿದರೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವು ಸರಳ ಕವಲುಗಳಾಗಿ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಯುರೋಪನ್ನು 'ಒಂದು' ಎಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಇದು. ಇಜಿಪ್ಟ್/ಗ್ರೀಕ್ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆ ಎಂದು ಸೇರಿಸಿಬಿಡುವಂತೆಯೂ ಹೌದಿದು! ***ಅಂದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಂಶವಾಹಿನಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಹಚ್ಚೆ ಬಿಡಿಸುವ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ವಿಡಿಯೋ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಲಾವಿದನ ನಿಕಟತೆ ನಮಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುತ್ತವೆ.*** ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯದು ಹಾಗೂ ಕೆಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸದೆ, ಪೂರಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ನೋಡುವ ಗುಣವಿದೆ. ಜಯವಿಜಯರ ರಕ್ಕಸ ಅವತಾರಗಳ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವು ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಸೇವೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲೆ, ಕೆಟ್ಟ ಕಲೆ ಎಂದು ಭೇದಗೊಳಿಸುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕ್ರಮದ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಅಸಮತೋಲನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಐಬೀರಿಯನ್ ಕಪ್ಪು ವರ್ಣೀಯರ ಬುಡಕಟ್ಟು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶ್ವೇತವರ್ಣಿಯ ಕಲಾಕಾರನಾದ ಪ್ಯಾಬ್ಲೋ ಪಿಕಾಸೊ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದು ಇಂದು ಪ್ರಕಟಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜಗಜ್ಜಾಹೀರುಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ. ಇಲ್ಲೊಂದು ಸಣ್ಣ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒರಿಯಂಟಲಿಸ್ಟ್‌ರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ೨೦೦೫ರಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್ನಿನ ಹೇವರ್ಡ್ಸ್ ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಆಫ್ರಿಕವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕ್ಯುರೇಟೆಡ್ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಾಂದ್ರಗೊಂಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದು.

ಅದೇನೆಂದರ, ಯಾವ ಆಫ್ರಿಕನ್ ದೃಶ್ಯಾಚರಣೆಯು ಯುರೋಪಿಯನ್ ಅನುಭವದ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆಯೋ ಅದು *(ಮಾತ್ರ)* ಆಫ್ರಿಕವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಿಕಾಸೋನ ಐಬೀರಿಯನ್ ಶಿಲ್ಪಗಳಂತೆ ಇದು. ಉಳಿದವುಗಳಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದಿರವುದರಿಂದ ಆಫ್ರಿಕದ ಒಳಗೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಾನ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದೆ, ಆ ರಾಷ್ಟ್ರಕಲ್ಪನೆ-ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಫ್ರಿಕನ್ ದೃಶ್ಯ ಭಾಷೆಯೇ ಕೃತಕವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. (ಓದಿ : ಲೇಖನ **'ವಸಾಹತೋತ್ತರತೆ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸವೆಂಬ ಕೃತಕ ನಿರ್ಮಿತಿ'**, ಪುಸ್ತಕ: 'ಅ ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ರೀಡರ್ ೧೯೮೬-೧೯೯೫', ಲೇ: ದೀಪೇಶ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ, ಸಂ: ರಂಜಿತ್ ಗುಹಾ, ಓ.ಯು.ಪಿ.ಪ್ರಕಟಣೆ, ೨೦೦೬, ನವದೆಹಲಿ). ಆದರೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಜಪಾನಿಯರ ಉಕಿಯೋ-ಇ ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಪ್ರಿಂಟುಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾವಿದರಾದ ವ್ಯಾನ್‌ಗೋ ಹಾಗೂ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟ್‌ರ ಅಮೆರಿಕದ ವಿಸ್ಲರ್, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಟರ್ನರ್, ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಮಾನೆ

ಕಲೆಯನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕುರಿತು ಹಾಗೂ ಅಜಂತ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಜರ್ಮನ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ರೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಜ್ಞಾನಕೇಂದ್ರೀಯ ಮೌನವಿದೆ.

ಕಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಕಿರ ಕುರೊಸಾವನ ***'ಸೆವೆನ್ ಸಮುರಾಯ್'*** ಚಲನಚಿತ್ರದ ನಕಲಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ***'ಮ್ಯೆಗ್ನಿಫಿಶಿಯೆಂಟ್ ಸೆವೆನ್'***ನೊಂದಿಗೆ ಹಾಗೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇದೇ ಕುರೋಸಾವನು ಜಪಾನಿ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೆಗೆದ ಸಿನಿಮಾ **'ತ್ರೋನ್ ಆಫ್ ಬ್ಲಡ್'**ನ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ ನೋಡಿ. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ-ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಸಂವಹನದ, ಶ್ರೇಣೀಕರಣದ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವಿದು. ಇದೊಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲ, ಯಾರೂ ಪ್ರತಿಭಟಿಸದ ಅಂಶ. ಆದರೆ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆ ಹಾಗೂ ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಕಾಲಂತರದ ಅಸಮಾನತೆ ಇದು. ಎಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ವಾದಿಸುವ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯರ' ಗುಂಪಿಗೆ ನಾವು ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿಬಿಡಬಹುದೆಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

ಕೇವಲ ಇದರ ಊನಗಳನ್ನೇ ಬೊಟ್ಟುಮಾಡಿ ತೋರಿಸದೇ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವಂತಹವು ಮತ್ತು ಕಲಾಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತ ವಿರುವಂತಹವು.

೧ ಆಧುನಿಕ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ಇಸಂ'ಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿವೆ. ಅದರ ಅವುಗಳ ತಾರ್ಕಿಕ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿವೆ/ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿವೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

೨ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯೀಕರಣ ಹಾಗೂ ಜೀವನದ ಶೈಲಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಗಾಢವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದೇವೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕರಗಳು ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಾದರಪಡಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ರಿಚರ್ಡ್ ವೊಲ್ಹೈಮ್‌ನ ***'ಕಲೆಯ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದ ತತ್ವ'*** ಕ್ಕೆ[೧] ಅನುಸಾರವಾಗಿದೆ. ಎಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ , ದೇಸೀಯ, ಸ್ಥಳೀಯ ಸೊಗಡಿನ ಬಗ್ಗೆ ವಾದಿಸಿದರೂ, ಈ ದೇಸೀ ಸೊಗಡಿನ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬಾಹೌಸ್‌ನಂತಹ ದೃಶ್ಯಗುಂಪಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೇ ನಮಗೆ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದು. ಅಂದರೆ ಪಶ್ಚಿಮವನ್ನು 'ಒಂದು' ಎಂದು ಒರಟಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲು ನಮಗೆ ತಪ್ಪು ಸಂದೇಶ ನೀಡಿದವರು ಆನಂದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಅಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರವಾದಿಗಳು. ಅವರನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ (ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು) ಸಂಪಾದಕ ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್ ಬೆನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೩ ಭಾರತೀಯ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಎನ್ನುವಾಗಿನ 'ಸಮಗ್ರತೆಯೇ' ಭಾರತದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿ ರಾಜಕೀಯ ಏಕತೆಯ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ ಕಲಾಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಭಾಗೀಕರಣ ಮಾಡಿದಾಗ ('ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆ', 'ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲೆ' ಎಂಬ ರಾಜ್ಯ ವಿಭಾಗೀಕರಣವಿರಬಹುದು ಅಥವ 'ಚೋಳ ಮಂಡಲ ಕಲಾ ಗುಂಪು', 'ಬರೋಡಾ ಕಲಾಗುಂಪು' ಎಂದು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಒಮ್ಮತದ ಕಲಾವಿದರ ವಿಂಗಡನೆ ಯಿರಬಹುದು) ಈ ಸಮಗ್ರತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆಯೊದಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸ್ವಯಂ ವಿರೋಧಿ ಗುಣವು ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಂತರ್-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಡೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನವಿಲ್ಲದ, ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ 'ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕರ' ಧೋರಣೆ.[೨]

೪ ಭಾರತದ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಕುರಿತ ಬರಹಗಳು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಭಾಷಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಹೊಂದಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಬರಹಗಳು ಸ್ಥಳೀಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಹೊಂದಿರದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ *ಜಲವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವವರನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ,*

ಆಂದ್ರೆ ವೇಯ್ತ್‌ನಂತಹ ಅಮೆರಿಕನ್ ಕಲಾವಿದನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಕಲಾತ್ಮಕ ಉತ್ತುಂಗತೆ ದೊರಕುತ್ತದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೂಡ ವಸಾಹತು ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೊಂದುವ ಮಾರ್ಗಗಳ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ, ಭಾರತದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿಮರ್ಶಕರು.[1] ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪರಿಕರಗಳ ಲಭ್ಯತೆಯಿದ್ದಾಗಲೂ, ಅದರೊಂದಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಲುವನ್ನು 'ಸಮೀಕರಿಸುವತ್ತಲೇ' ಗಮನವಿರಿಸಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಹಾಗೂ ವಸಾಹೀಕೃತರಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವಷ್ಟೇ ಜಟಿಲ. ಅದರೊಳಗಿನ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

ಈ ದ್ವಿಭಾಷೀಯ ವಿಮರ್ಶಕ ನಿಲುವುಗಳು ಭಾರತೀಯ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೊಂದು ಮೂಲಭೂತ ತೊಡಕನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದು 'ಅಂತರ್-ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯ ಸಮಸ್ಯೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮತ್ತು ಬೆಂಗಾಲದ ಕಲೆಯ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ನಿರ್ವಚನವೇ ಆ ಸಮಸ್ಯೆ. ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ 'ನಿರ್ಮಾಣ'ಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ 'ನಿರ್ವಚನ'ಕ್ಕೆ ಎಳಸುವುದು ಕಡಿಮೆಯೇ. ತನ್ನ **'ಆರ್ಕಿಯಾಲಜಿ ಆಫ್ ನಾಲೆಜ್'** ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ತತ್ವಜ್ಞ ಮಿಚೆಲ್ ಫ್ಯುಕೊ ವಾದಿಸುವ ರೀತಿ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಆತ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾದಿಸಿದ್ದನೆ, *''ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಕೇಂದ್ರೀಯ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜ್ಞಾನಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು 'ಹೆಣೆಗೆ ಹಾಕುವ ' ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದೊಂದು ಪಾಸಿಟಿವಿಸ್ಟ್ ಪ್ರಯತ್ನ. ಪ್ರತಿರಂಗವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡುವ ಬದಲು ಸಮ್ಯಕ್/ ಅಖಂಡವಾಗಿ ನೋಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಮಗ್ರತೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಒಳಗೆ ಅನೇಕ ಮುರಿತ, ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಸಂಧಿ, ಚೂರುಪಾರು ಗುಣಗಳಿವೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಈ ಮುನ್ನ ತೇಪೆ ಹಾಕಲಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಈ ಮುರಿತ, ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಗ್ಯಾಪ್‌ಗಳ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಬೇಕಿದೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ 'ಸಮಗ್ರತೆಯ' ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅನುಸರಿಸಲಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಮುರಿತ, ನಿರ್ವಚನಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾರ್ಗ ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಯಿಸಲಾಗುವ ವಿಷಯವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ''. ಇದು ಡೆರಿಡನ ವಾದವನ್ನು ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ.*

೨

ಮೇಲ್ಕಾಣಿಸಲಾಗಿರುವ ಅಷ್ಟೂ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿರುವುದು **'ಶೈಲೀಕರಣ'ದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು** . ಇದರ ಕುರಿತು ಪುನರಾವಲೋಕನ ಇಂದು ಅತ್ಯಂತ ತುರ್ತಿನದು. ೧೯೧೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಬೆಂಗಾಲದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಲೆಯಿಂದ ಇಂದಿನ ತನಕ-ರೂಢಿಗತ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ನಿರುಕಿಸಿ ನೋಡುವುದಾದರೂ ಸಹ-ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದರ ಕೃತಿಗಳ ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಗುರ್ತಿಸಿರುವುದು, ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಶೈಲಿಯಿಂದಲೇ. ಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ, ಗ್ರಾಫಿಕ್, ಪ್ರಿಂಟ್, ಫೋಟೋ ಇತ್ಯಾದಿಯ 'ಗೋಚರ 'ರೂಪ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದ 'ಹಂತಗಳನ್ನು' ಅದೇ ಶೈಲಿಯು ಮರೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎಡಿಟ್ ಮಾಡಿದ ನಂತರ ನಮಗೆ ತೋರಿಬರುವ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೂಲ, ಅಸಂಸ್ಕರಿತ ರೂಪದ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಈ ಶೈಲೀಕರಣ 'ಆಯ್ಕೆ'ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನ.

ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಯಾವ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದನ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾವಿದ, ಕಲಾಪಂಥದ ಶೈಲಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾಡದೆ ಆತನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೇ ಇಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ 'ಶೈಲಿ'ಗಳಡಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಹೋಲಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದೂ ಸಹ (ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ, ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿಯ ಕುರಿತ ಬರಹಗಳು ಬರುವವರೆಗೂ ಈ ಮಾತು ನಿಜ) ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ 'ಪ್ಯಾಕೇಜ್' ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. **ಶೈಲಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಕೃತಿಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಸುಮಾರು ಒಂದು**

ಶತಮಾನ ಕಾಲ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಪರಿಣಾಮ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ದೃಶ್ಯನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಶೈಲೀಕರಣದ' ಸಮಸ್ಯೆ ಉದ್ಭವಿಸದು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಈ ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ರಮವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು, ತನ್ಮೂಲಕ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು 'ಒಂದೇ' ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ತಪ್ಪನ್ನೆಸಗುತ್ತದೆ.

ಎರ್ವಿನ್ ಪಾನೋಫ್‌ಸ್ಕಿಯು, ಉತ್ತರ ಯುರೋಪಿನ ಕಲಾಶೈಲಿಯು ದಕ್ಷಿಣ ಯುರೋಪಿನ ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು 'ಶೈಲಿಯ' ಉದಾಹರಣೆ ಮೂಲಕವೇ, ಸಾರ ರೂಪಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿರುವ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿದೆ. ಉತ್ತರ ಯುರೋಪಿನ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ 'ಕ್ರುಸಿಫಿಕ್ಷನ್' ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತನನ್ನು ಆಗಷ್ಟೇ ಶಿಲುಬೆಗೇರಿಸಿದಂತಿವೆ. ಜಿನುಗುವ, ರಕ್ತ, ಕಿವುಚಿದ ಮುಖ ಇತ್ಯಾದಿಯ ದೈಹಿಕ ಬಾಧೆಯು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ನಡುಕ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ದೈವ ಮಾನವನ ಅದಿಭೌತಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ಅನಂತ ಗುಣವು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಭವದ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಗೆ ಹೆದರಿ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿದಂತೆಯೂ ಅನ್ನಿಸದಿರದು. ವ್ಯಾನ್-ದರ್-ವೇದನ್‌ನ ಕೃತಿ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಯುರೋಪಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತ ಹುತಾತ್ಮನಾಗಿ ದೈವತ್ವಕ್ಕೇರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮುಂಚಿನ ಭೀಕರ ಮೌನ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದಂತಿದೆ. **ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾನೋಫ್‌ಸ್ಕಿಯು ಒಂದೇ ಘಟನೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ಖಂಡದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮದತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ.** ಉತ್ತರ ಯುರೋಪಿನ ಜನಾಂಗದ ಆಧುನಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯು ಹಿಂಸಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರವು ಹೊರಸೂಸುವ ದೈಹಿಕ ಬಾಧೆಯ ನಿರಂತತೆಯನ್ನೂ ಸಮೀಕರಿಸುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ ಈ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರ.

ಭಾರತದ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ 'ಶೈಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯ' ಅನೇಕ ಒಳನೋಟಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲವಾಗಿದೆ. ರವಿವರ್ಮನ ರಾಮನು ಎಸ್.ಎಂ.ಪಂಡಿತರ ರಾಮನಾಗಿ, ಆ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ನೀಡಲಾಗಿದ್ದ ದೈಹಿಕ ರೂಪವು ನೂರು ವರ್ಷದ ನಂತರ, ಅಂದರೆ ೧೯೯೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹಿಂದುತ್ವವೇ ಉಗ್ರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳಿಂದಾಗಿ, ರಾಮನು ಉಗ್ರನಾಗಿ ಶಿವನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾದುದನ್ನು ಅನುರಾಧಾ ಕಪೂರ್ ಇಲ್ಲಸ್ಟ್ರೇಟೆಡ್ ವೀಕ್ಲಿ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. **ಕಲಾವಿದ ಎಸ್. ಎಂ. ಪಂಡಿತ್ ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀರಾಮನ ಉಗ್ರರೂಪವನ್ನು ಅನ್ಯ ಅಲ್ಪಮತಿಯರನ್ನು ಸದೆ ಹಾಕುವ 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ದಂತೆ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಲಾಗಿದ್ದೊಂದು, ಕಲಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯೊಂದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಪಲ್ಲಟವೂ ಹೌದು.** ಬಲಪಂಥೀಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಶಕ್ತವರ್ಧನೆಗೂ ಇದು ಸಹಕಾರಿ!

ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು, ಸಮಾಜವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ 'ಉಗ್ರರೂಪಿ ರಾಮನ' ಪ್ರತಿಮೆ (ಇಮೇಜ್) ಒಂದು ಅಪವಾದ. ಆದರೆ ೯೦ರ ದಶಕದ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮಗಳ ನಡುವಿನ ಆಪ್ತಗೊಂಡ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅಪವಾದಿ ರಾಮನ 'ಉಗ್ರರೂಪ'ವನ್ನೇ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ, ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವಂತೆ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಗಳು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಶೈಲೀಕರಣದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ. ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ರಾಜಕೀಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೇ ಈ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಉಂಟಾದುದನ್ನು ಇಂತಹ ಶೈಲೀಕರಣದ ಗಂಭೀರ ತಾತ್ವಿಕ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿ ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಬಾಣ ಚುಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡು ಕಂಬಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಲಾಗಿರುವ ಸಂತ ಸಬಾಸ್ಟಿಯನ್ನನನ್ನು ಅಮೇರಿಕದ ಸಲಿಂಗೀಯರು ತಮ್ಮ ಲೈಂಗಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತವಾಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡುದೂ ಇಂತಹುದೇ **ಶೈಲಿಯ ಅನ್ವಾರ್ಥದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ.**

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಹಾದಿತಪ್ಪಿದ್ದು ಶೈಲೀಕರಣದ ಕುರಿತಾದ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ. **ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನಡೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಕಲಾಕೃತಿ ರಚನೆಯ ವಿವಿಧ 'ಹಂತಗಳನ್ನು' ಮರೆಮಾಚುತ್ತದೆ.** ತನ್ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದನ ದೃಶ್ಯತತ್ವದ ಒಳತೋಟಿ ಹಾಗೂ ತೊಳಲಾಟಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮರೆಮಾಚಿಬಿಡುತ್ತದೆ. **ಗುರಿತಲುಪುವ**

ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಮರೆತದ್ದನ್ನು ಶೈಲಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಮುದ್ರೆಯ ಅಧೀಕೃತತೆಯನ್ನು ಇದು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಜೆಮಿನಿರಾಯ್ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅದು ಮಾರಾಟವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಹಿ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದುದು ರೂಢಿ. ಅವರು ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ ಅವರ ಮಕ್ಕಳ ಬಳಿ ಸಾವಿರಾರು 'ಹಸ್ತಾಕ್ಷರ ರಹಿತ' ಕೃತಿಗಳಿದ್ದವಂತೆ. ಮತ್ತು ಜೆಮಿನಿರಾಯ್ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಮಕ್ಕಳ ಸಹಾಯ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇಂದು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿರುವ ಜೆಮಿನಿರಾಯ್‌ರ ಕೃತಿಗಳ ಅಧೀಕೃತತೆಯನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸಲು ಇಷ್ಟು ಸಾಕು. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತೀಕರಣಕ್ಕೆ ಶೈಲಿ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಜೆಮಿನಿರಾಯ್‌ರ ಸಾಕ್ಷ್ಯವು ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ-ಸುಳ್ಳುಗಳ ನಡುವೆ ತೂಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಶೈಲೀಕರಣವು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಅಧೀಕೃತತೆಯನ್ನು ಸಹ ಅಯೋಮಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ, ಈ ಉದಾಹರಣೆ.

ರಾಮ್‌ಕಿಂಕರ್ ಬೈಜ್‌ರ ಕೃತಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿಸಿ, ಈ ಶೈಲೀಕರಣವು ತಂದೊಡ್ಡಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಇವರನ್ನು ಕುರಿತ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕೆ. ಜಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ಹಾಗೂ ಆರ್. ಶಿವಕುಮಾರರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಂಡಿವೆ. ಇವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇಸಂಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದಾಗಲೂ ಅವುಗಳ ಕ್ರಮಾನುಸರಣೆಯನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಿದ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ ಈ ಬರವಣಿಗೆಗಳು. ಅಂದರೆ ಕ್ಯೂಬಿಸಂ ನಂತರ 'ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸಂ' ಬಂದಿದ್ದರೂ ರಾಮ್ ಕಿಂಕರರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಸರಿಯಲ್ ಪ್ರಭಾವ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದು ನಂತರ 'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಪ್ರಭಾವ ಬಂದಿದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬರಹಗಳು ಪಶ್ಚಿಮದ ಇಸಂಗಳ ಛಿದ್ರೀಕರಣದಿಂದಾಗಿ, ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಈ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇಸಂಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ದೃಶ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿಲುವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಿಂದುಳಿದ ನಾಪಿತ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ರಾಮ್‌ಕಿಂಕರ್ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಬಿರ್‌ಭುಮ್ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಮುಂದುವರೆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಇತರ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ಕಲಾವಿದರು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಹೇಗೆ ಸ್ವತಃ ತಮ್ಮ ಕುಲವು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ 'ಫೆಟಿಶ್‌ಸ್' (ಸಂಗ್ರಾಹ್ಯಯೋಗ್ಯ) ಆಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅಥವ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ರಾಮ್‌ಕಿಂಕರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬರಹಗಾರರಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯಮೌನವಿದೆ. ರಾಮ್ ಕಿಂಕರರನ್ನು ಕುರಿತ ಮುಖ್ಯ ಒ:ರಹಗಾರರು ಆ ಕಲಾವಿದನ ಕುಲಾನುಭವಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನವರಾದುದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೂ ಹೊರಗಿನವರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಲ್ಲಿ ಶೈಲೀಕರಣದ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯಿರುವುದು ಶೈಲಿಯಿಂದ ಉದ್ದೀಪನವಾಗುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ರಸಹೀನತೆಯಲ್ಲಿ. ಇದೇ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಇದೇ ಚರ್ಚೆಯು ನನ್ನ ಒಂದು ಲೇಖನವಾಗಿದೆ (ಭುವನೇಶ್ವರದ ಕೇಂದ್ರ ಲಲಿತಕಾಲ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ, ಸಂ: ಮಿತ್ ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯ, ೨೦೦೭ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.) ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕುಲವೃತ್ತಿಯವರಾದ ರಾಮ್‌ಕಿಂಕರ್ ಹಾಗೂ ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದ್‌ರ ನಡುವಣ ಸಾಮ್ಯತೆಯ ಕುರುತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇದೆ.

ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಾರರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತವಕಪಡುವುದೇಕೆ? ಇದು ಈಚಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಎಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರ ಆರ್ಥಿಕ ಮುಖವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿರುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಗುರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಗುರ್ತಿಸುವಿಕೆಯು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಶೈಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಕಲಾವಿದರು, ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಏರುಪೇರಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ತದ್ವಿರುದ್ಧ ದೃಷ್ಟಾಂತವೆಂದರೆ ಕಮಲಹಾಸನ್ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಶೈಲಿಯ 'ಪರಸ್ಪರ ಅಪರಿಚಿತತೆ'. ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಒಂದು 'ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿ'ಯಾಗಿಬಿಡುವ ಕ್ರಮವಿದು.

ದೃಶ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಬೇರೊಂದು ತರಹದ ಮಾಧ್ಯಮ ವರ್ಗವನ್ನೇ ಪರಿಹಾರ ರೂಪವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ವರ್ಷ, ಹಲವು ಸರಣಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ನಂತರ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೃತ್ಯಗಾರರು, ಸಂಗೀತಗಾರರು, ರೂಢಿಗತವಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೇ ಟೈಪ್ಡ್ ಆಗುವ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟರು, ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾದ ರೂಪುರೇಷೆ ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ಕಲಾಕಾರರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶೈಲಿ-ಇವೆಲ್ಲ ಭಾರತೀಯರ ಶೈಲೀಕರಣದ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳು. ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವರಲ್ಲಿ ಈ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ (ರಿಪಿಟೇಷನ್) ಬಟ್ಟೆಯ ಹೊಲಿಗೆಯಷ್ಟೇ ನಿಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಮುಂದುವರೆಯುವುದು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದಾದರೆ ನವ-ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣವೂ ಕಲಾವಿದರ ಶೈಲೀಕರಣವನ್ನು ದೃವೀಕರಿಸಿದೆ.

ಇಂದು ಅಸಂಬ್ಲೇಜ್ ಹಾಗೂ ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್‌ಗಳು ಪ್ರತಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ಶೈಲೀಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವವಾಗದು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶೈಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಂತೆ, ಹಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಶೈಲಿ ಇರಬಹುದು. ಒಂದೇ ಶೈಲಿ ಹಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರವೇಶದಿಂದಾಗಿ ಈ ಶೈಲೀಕರಣದ ಸಮಸ್ಯೆಯೇನೂ ಮುಗಿದಂತಾಗಿಲ್ಲ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಶೈಲೀಕರಣಕ್ಕಿರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಇತಿ ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಅದರ ಧೃವೀಕರಣವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ, ಅನುಭವದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನೈಜತೆಯ ದೃವೀಕರಣದ ನಂತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಳವಳಿಗಳಾದ ದಲಿತ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯು, ನೈಜತೆಯ ಶೈಲಿಗೆ ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು ನೀಡಿವೆ. (ಸವಿ ಸಾವರ್ಕರ್, ರೇಖಾ ರೊದ್ವಿತಿಯರಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಕಲಾವಿದರ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ನೀಡಬಹುದಾಗಿದೆ.) ಶೈಲೀಕರಣದ ಅಂತರಂಗೀಕರಣವು ಹೊಸ ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಶೈಲೀಕರಣದ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಂತರಿಕ ಘರ್ಷಣೆಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದಂತೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರ ರೂಪನಿಷ್ಠತೆಯಿಂದ ಆದುದಲ್ಲ.

೩

ಶೈಲಿಯೊಂದಿಗೆ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಚರಿತ್ರೆಯ ನಿಕಟತೆಗೆ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿವೆ :

(ಅ) 'ನೈಜತೆ'ಯ ಕುರಿತ ಭಾರತೀಯರದ್ದೇ ಆದ ಭಿನ್ನ ನಿಲುವು.

(ಆ) ಶೈಲೀಕರಣದ ಹೊರ ರೂಪದೊಳಗಡೆಗೇ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಶೈಲಿಯನ್ನು ವಿಚ್ಛಿದ್ರೀಕರಿಸುವ ಗುಣ ಹಾಗೂ

(ಇ) ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವ-ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಭಾರತದ ಫೆಡರಲ್ ರಾಜಕಾರಣದ ಗುಣ.

(ಅ) ಭಾರತದ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೂ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೂ (ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ) ಒಂದು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಬಂದುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವಾದದ ಆಧುನಿಕ 'ಇಸಂ'ಗಳಿಂದಲೇ. ***ಇಸಂಗಳು ರೂಪು ಪಡೆದದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೈಜ ಕಲೆಯ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ.*** ಇಸಂಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಮರೆಯಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡೇ ತಮ್ಮ ಸ್ಮೃತಿಯ ಬೆನ್ನಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಬೇತಾಳ ಈ ರಿಯಲಿಸಂ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇಸಂಗಳು ಜೀವ ತಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯುತ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಅವಳಿ ಸೋದರರನಂತೆ ರೂಪು ತಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಫೋಟೋ ಯುಗದ ಮುಂಚಿನ ನೈಜತೆಗೂ, ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ತತ್ವವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನೈಜತೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಫೋಟೋಗೂ ಮುಂಚಿನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಕುದುರೆಗಳ ನೈಜ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂಗಾಲು ಹಾಗೂ ಮುಂಗಾಲು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಮುಂಚಾಚುತ್ತಿದ್ದವು, ಇಲ್ಲವೇ ಹಿಂಚಾಚುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಯು ಇಂತಹ ಬರಿಗಣ್ಣಿನ ನೈಜತೆಯ

ಸುಳ್ಳನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡಿತು. ಕುದುರೆಯ ಹಿಂಗಾಲು ಹಾಗೂ ಮುಂಗಾಲು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಹೊರಚಾಚುತ್ತಿದ್ದವು ಇಲ್ಲವೇ ಒಳಗೂಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ 'ತೋರಿದ' ನೈಜ ಜಗತ್ತು.

ಸಿನಿಮಾ ಈ ನೈಜತೆಯ ಬಹುಮುಖವನ್ನು ವೇಗ, ನಿಧಾನಗತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ತಂತ್ರಗಳ ಮುಖೇನ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾಧ್ಯಮ. ಸಿನೆಮ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ನೈಜತೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆಡವಿತು. ನೈಜತೆ ಎಂಬುದು ಆತ್ಯಂತಿಕ, ಅಬ್ಸಲ್ಯೂಟ್ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸುಳ್ಳು ಮಾಡಿತದು. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿತು ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಯು ಇಂತಲ್ಲಿ, *ಹೀಗಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನೈಜತೆಗೆ ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನ, ತಾಂತ್ರೀಕರಣ, ಕಲೆ- ಈ ಮೂರರ ಸಮೀಕರಣದಿಂದ ಉಂಟಾದ ನೈಜ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತರ್ಕಬದ್ಧ ಸೌಲಭ್ಯವಿದೆ.*

ಆದರೆ ಇದೇ ನೈಜತೆಯು ಭಾರತದ ಕಲಾವಲಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹಲವು ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು. *ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ದೂರದರ್ಶಕ ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮದರ್ಶಕಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ, ಕಾಣುವ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನು ನೈಜಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮವು ಉದಾರವಾದಿ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ನೀಡಿದಂತೆನಿಸಿದರೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿಗಳಿಗೆ ಇದೇ ನೈಜತೆಯ ನೈಪುಣ್ಯವು, ವಸಾಹತುಶಾಹಿಗಳ ಅಹಮಿಕೆಯ ಮುಖ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಶಕ್ತಿತಂತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡಿತು.* ಸರ್ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆಯ ದುರಂಧರ್, ಮ್ಹಾತ್ರೆ ಮುಂತಾದ, ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಇವರುಗಳಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಸೌಕರ್ಯ ಮೊದಲು ಸಂಭ್ರಮದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾದರೆ, ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಪ್ರೋಗ್ರೆಸಿವ್ ಗುಂಪಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇದೇ ನೈಜತೆಯು ವಸಾಹತುಶಾಹಿತ್ವದ ಹೇರಿಕೆಯಾಗಿ ಕಂಡರೂ ನಗರೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಇದು ನಗಣ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು, ಈ ಎರಡೂ ಪಂಗಡದವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಮುಖೇನವೇ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೊಂದು ವಿಶೇಷ. ***ಇವೆರಡೂ ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳ ಹೊರನೋಟ ಅಥವ ಮೇಲ್ಪದರದ ನೋಟವನ್ನು ಶೈಲಿಯೆನ್ನುತ್ತೇವೆ.*** ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ- ವಸಾಹತೀಕರಣಕ್ಕೊಳಗಾದವರ 'ಸಂಕೀರ್ಣಾವಸ್ಥೆಯ ಛದ್ಮವೇಷ'ವೆಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದು.

(ಅ) ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಶೈಲಿಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸ್ವ-ವಿರೋಧಿ ಗುಣವಿದೆ. 'ತಾಂತ್ರಿಕ್' ಕಲಾವಿದ ಎಂದೇ ಖ್ಯಾತರಾದ ಬಿರೆನ್ ಡೇ, ಜಿ. ಆರ್. ಸಂತೋಷ್‌ರ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕ್ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಅದೊಂದು ತೋರಿಕೆಗಾಗಿ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಪಂಥದ ಯಂತ್ರ-ಮಂತ್ರದ ದೃಶ್ಯೀಕರಣದೊಂದಿಗಿನ ಕೇವಲ 'ಸಾಮ್ಯತೆ ಹೊಂದಿರುವ ಕೃತಿಸರಣಿ' ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಶೈಲಿಯೆಂಬುದು ಈ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನಾತೀತವಾಗಿ, 'ಕೇವಲ ಮೇಲ್ಪದರದ' ದೃಶ್ಯವಷ್ಟೇ. ತಾಂತ್ರಿಕರು, ಸಿದ್ಧಿಗಳು, ಅಘೋರಿಗಳಿಗೂ ಆಧುನಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ದೈನಂದಿನ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ.

ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಇವರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕೃತಿಗಳ 'ಡಿಸೈನ್'ಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಆಪ್ಟಿಕಲ್ ಆರ್ಟ್ (Op Art) ನೊಂದಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದೆ. ಆಪ್ಟಿಕಲ್ ಕಲೆಯ ಸಾರವೆಂದರೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಣಬಡಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವ. ನೋಟವನ್ನು ಮೀರದ ಅಮೂರ್ತ ಅನುಭವ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ವಾಮಾಚಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಲ ಬರೆಯುವುದು ಒಂದು ಅಮೂರ್ತವನ್ನು ಮೂರ್ತದೊಳಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದಿರಿಸುವ ನೆಪಮಾತ್ರ. ಜಿ.ಆರ್. ಸಂತೋಷರ ಮಂಡಲದ ರೇಖೆ ಹಾಗೂ ವರ್ಣಗಳು ಆಪ್ಟಿಕಲ್ ಕಲೆಗೇ ಹೆಚ್ಚು ನಿಷ್ಠವಾದುವು. ತಾಂತ್ರಿಕ್ ಎಂಬುದೊಂದು ಅನುಕರಣೆಯ ಅಭೀಪ್ಸೆಯಷ್ಟೇ. ***ಶುದ್ಧ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವ ಕಲೆಯನ್ನು (ತಾಂತ್ರಿಕ್ ಆರ್ಟ್) ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ನೆಪವಾಗಿಸಿ ನಿಗೂಢ ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳೊಂದಿಗೆ (ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಿ ವಾಮಾಚಾರ) ಇತ್ಯಾದಿ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಮೀಪ ದೃಷ್ಟಿಗೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ.*** ಇದನ್ನೇ ಭಾರತೀಯ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವಯಂ ಆವರಣದ - ನಿರಾಕರಣೆಯ ಗುಣವೆನ್ನಬಹುದು.

(ಇ) ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಸ್ವ-ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿರುವುದು ಭಾರತೀಯ ಶೈಲೀಕರಣದ ನಿಶ್ಶಕ್ತಿಯ

ಧ್ಯೋತಕ. ಭಾರತದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಫೆಡರಲ್ ಗುಣವು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಈ ಮುಂಚೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ ಒಟ್ಟುಗೂಡುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಸಾರರೂಪಿಯದಲ್ಲ. **ಆದ್ದರಿಂದ ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದ ನೋಟವೇ ಬೇರೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾರತದ ಚಿತ್ರವೇ ಬೇರೆ ಎಂದಾಯಿತು.** ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಾಗೂ ಬೆಂಗಾಲದ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಈ ಎರಡೂ ರಾಜ್ಯಗಳ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದುದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರೇರಿತವಾದುದು. ಕಲಾವಿದರ ವಿಮರ್ಶೆ, ತನ್ಮೂಲಕ ಅವರು ಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾಗವಾಗುವುದು ಒಂದು ರಾಜಕಾರಣದ ಕ್ರಿಯೆಯೇ -ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ ವೈಪರೀತ್ಯದ ಅತಿವೃಷ್ಟಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಚಾರದ ದಾರಿದ್ರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕಲಾವಿದನ (ಅ) ಗುಣಾತ್ಮಕತೆ ಹಾಗೂ (ಆ) ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದುದು ಎಂಬುದೇ ನನ್ನ ಮುಖ್ಯ ಆಕ್ಷೇಪ. ಗ್ಯಾಲರಿ, ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮ, ಗ್ರಾಹಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳು ಈ ಅಸಮ ರಾಜಕಾರಣದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಶೈಲಿಗಳ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆ ಎಂಬುದನ್ನು (ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟ್) ತಪ್ಪರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ದಾಖಲೆ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂಬುದೇ ಈ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ) ಬೆಂಗಾಲ್-ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಇತಿಹಾಸದ ತರತಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ನಿನ್ನೆಯ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇತಿಹಾಸದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಹಳೆಯ ಕಲಾಇತಿಹಾಸದ ಚಾಳಿ. ಬೆಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ೧೯೧೦ರಿಂದ ೧೯೭೦ರವರೆಗೂ ನಡೆದ ಕಲಾಚಳವಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ 'ಖಾಲಿ' ಪ್ರದೇಶದ ಕಡೆಗೂ ಗಮನ ಹರಿಸಬೇಕಿದೆ. ದಾಖಲೆಗಳ ಮಧ್ಯಂತರದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲೆಯು ಸ್ವತಃ ಅಂಚಿಗೆ ಸರಿಸಲಾದ, ಅಲ್ಲಿ ಕಲಿತು ಮಾರಿಷಸ್, ಕರ್ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ ಶಂಕರೇಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರು ಮುಂತಾದವರ 'ಅನುಪಸ್ಥಿತಿ'ಯೂ ಇದೆ. ಇಂತಹವರನ್ನು ದಾಖಲೆಗಳ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿದಂತಹ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು 'ಸ್ವತಹ ' ದಾಖಲೆಗಳಾಗಿ ನಾಳೆಗೆ ಒದಗಿಬರುತ್ತಾರೆ. *ದಾಖಲೆಯನ್ನು ನಿನ್ನೆಯದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವವರ ಹಳೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ನಿರ್ಮಿತಿಗಿಂತಲೂ ದಾಖಲೆ (ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ) ಎಂಬುದು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಒಂದು ಶೈಲಿಯ ಗಡಿ ಮೀರಲು ಇರುವ ಉಪಾಯ ಎಂದು ಫ್ಯುಕೋ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.* ಇಂತಹ ಶೈಲಿಗೊಂದು 'ಸ್ಥಿರವಾದ ಬಾಹ್ಯ' ತೋರಿಕೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ.

* * *

ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಗೆ ಒಂದು 'ಪರಕೀಯ' ಗುಣವಿದೆ. ಈ ಪರಕೀಯತೆಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಅನುಕರಣದಿಂದ ಉಂಟಾದುದು. ಅಥವ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಭಾರತೀಯ ಶೈಲಿಗಳ ತಾಯಿಬೇರನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗಿರುವುದು ಈ ದೋಷ. ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಆರೋಪವು ಪ್ರಸ್ತುತ.

ಭಾರತೀಯ ಶೈಲಿಯ ಮೂಲ ದೋಷವಿರುವುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಗಿರುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ವಂಚಿತಗೊಂಡಿರುವಲ್ಲಿ. ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಬೇಕೆಂಬ ಬಹುಪಾಲು ಕಲಾವಿದರ ಮುಗ್ಧ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಶೈಲೀಕರಣದಲ್ಲಿರುವ ಬಲವಾದ ನಂಬಿಕೆಯೇ ಕಾರಣ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಶೈಲಿಯು ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಶೈಲಿ, ಇಸಂಗಳು ಯುರೋಪಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಅಸಲಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದದ್ದೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಈ ಉತ್ತರವು ತನ್ನೊಳಗೇ ತೋರಿಕೆಯ ಅಂತಸ್ತವಾಗಿರುವ ಸ್ವ-ವಿರೋಧಿ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಆಗ ಸಂತೋಷ್, ಬಿರೇನ್ ಡೇಯರ ಕೃತಿಗಳು ತಾಂತ್ರಿಕ ಮಂಡಲದೊಳಗಿನ ಮೇಲ್ಪದರದ ಹೋಲಿಕೆ ತೊರೆದು, ಆಪ್ಟಿಕಲ್ ಕಲೆಯೊಂದಿಗಿನ ತನ್ನ ಅಸಲಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಆಗಷ್ಟೇ ಭಾರತದ ಶೈಲೀಕರಣದ ಸ್ವ-ವಿರೋಧಿ ಗುಣವು ಸ್ವಯಂ-ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟಾಗಬಲ್ಲದು.

ಟಿಪ್ಪಣಿ:

೧ ಮೂಲತಃ ವೊಲ್ಹೆಮ್‌ನ **'ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದ ತತ್ವ'**ವು ಅವನ್‌ಗಾರ್ಡ್ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಪ್ರತಿಕೂಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿ ಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಲಿನ ಕಲಾ ಪರಿಸರದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ವೊಲ್ಹಮ್ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಇಂದು ಅವನ್ ಗಾರ್ಡ್‌ನ ಸೊಬಗಿಗೆ ಮರುಳಾಗಿರುವ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರು, ಅದರ ವಿಕಟ ರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಇಂದು ಪ್ರತಿಭಟನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣಗೊಂಡಿದೆ, ವೊಲ್ಹಮ್‌ನ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣ ತತ್ವದಂತೆ! ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರು ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಸ್ವಯಂ ವೈರುಧ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿದು. ನೋಡಿ : ರಿಚರ್ಡ್ ವೊಲ್ಹಮ್‌ನ ಜನಪ್ರಿಯ ಪುಸ್ತಕ **'Painting as an Art'**

೨ ಓದಿ: ಮುಂದಿನ ಲೇಖನ.

೩ ಓದಿ :ಇದೇ ಲೇಖಕನ **'ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟ'**, ಸಂಕುಲ-೧೯೯೭.

(ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ - 'Major Trends in Indian Art' ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನದ ಕ್ಯಾಟಲಾಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಲೇಖನದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಕನ್ನಡ ರೂಪಾಂತರ-೧೯೯೮)

ವಸಾಹತು ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ನಡುವಿನ ಅನುಭವಾತ್ಮಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ನಿರಾಕರಣ: 'ಸ್ವಜನಪರ' ಮತ್ತು 'ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ' ಮಾದರಿಗಳು

ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕೈದು ದಶಕಗಳ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅಂಶ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಸಮಷ್ಟಿಭಾವದ, ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಮುದ್ರೆ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತೀಕರಣ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ನೋಡುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಿಪಾಠ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾಗಿರುವಾಗಲೇ, ಇವೆರಡನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳಂತೆ ಈ ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ರೂಪುರೇಷೆಗಳು ವರ್ಣಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂದರ್ಭದೊಳಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಉಗಮದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಲಯದೊಳಗೆ, ಈ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾ ಜಗತ್ತಿನ ಇತಿಹಾಸವು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೊಂದು ವಿಶೇಷ

ಇಂದು 'ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಕಲೆ' ಮತ್ತು 'ಕ್ಲೀಷಾತ್ಮಕ ಕಲೆ' ಎಂದು ಯಾವ ದ್ವಿಮುಖಿ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಸರ್ವಾನುಮತದಿಂದಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಈ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ -ವಸಾಹತು ಜೋಡಿ ಅನುಭವದ ಅನ್ಯತೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಮತ್ತು ಕ್ಲೀಷಾತ್ಮಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಕಲೆಯ ಅಕೆಡಮಿಕ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಾರಗೊಂಡ ಹೊಳಪು. ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಪಕವು (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸುವ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ) ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಮಾಪನದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಇದು ಇಂದಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿರುವ ಒಳನೋಟ.

ಆದರೆ ಐವತ್ತು ಹಾಗೂ ಅರವತ್ತರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ, ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ, ಮಾರ್ಗ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಇಂದು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಿಂಗಡನೆಗಳಿರಲಿಲ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಂ.ಟಿ.ವಿ. ಆಚಾರ್ಯರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಗಿದ್ದು ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ ಅದರೊಳಗೆ ಸರಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಇಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವಿರುವ ಮಾರ್ಗ-ದೇಶೀ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಚಾರ್ಯರ ಕೃತಿಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ. ದಂಡಾವತಿಮಠ, ಪಾವಂಜೆ, ಮಿಣಜಗಿ, ಡಿ.ವಿ. ಹಾಲಬಾವಿ, ಎಂ.ಎ. ಚೆಟ್ಟಿ ಮುಂತಾದವರೂ ಸಹ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಕಲಾ ವಿಭಾಗೀಕರಣವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇವರುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಕಲಾಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು, ಅನುಯಾಯಿಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿ, ಜನಪ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆಗ ಶಿಷ್ಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ (ಗಂಭೀರ ಕಲಾಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಇಲಸ್ಟ್ರೇಷನ್ ಎಂಬ ಪದಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಓದಿಕೊಳ್ಳಿ) ಎಂಬ ಮೇಲು ಕೀಳಿನ

ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಪಂಡಿತ ಮತ್ತು ಪಾಮರರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಹುನ್ನಾರವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಕಲೆಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಕಲಾವಿದರೂ ಕೂಡ (ಇಲಸ್ಟ್ರೇಟರ್‌ಗಳು, ಕಮರ್ಶಿಯಲ್ ಸಿನಿಮಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇತ್ಯಾದಿ) ತಮ್ಮ ಅಂತಿಮ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಶಿಷ್ಟ ಕಲಾವಿದರೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವತ್ತಲೇ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುವಂತಹ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ರಚನೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ದೇಶನ ಮ್ಯೂಸಿಯಂಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಲಾಷೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಂತಹವರು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ.

ಇಂತಹ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು 'ಸ್ವಜನಪರ' ಮತ್ತು 'ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ'ವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಸ್ವಜನಪರದ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದ್ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದ ನಂತರ ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ, ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ-ಪರ ಕಲಾವಿದರೆನ್ನಬಹುದು. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಕಲಾಪಂಥದ್ದೇ ಇಂದು ಮೇಲುಗೈ. ಈ ಪಂಥದ ಬಹುಪಾಲು ಕಲಾವಿದರು ವಿಭಿನ್ನ ಮೂಲದವರಾದರೂ ಇಂದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಹರಡಿರುವ ಸ್ವಜನಪರ ಪಂಥದ ಕಲಾವಿದರು, ದಶಕಗಳಿಂದಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೀಳರಿಮೆಯಿಂದ ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಿಸರ್ಗಚಿತ್ರ, ಭಾವಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆ, ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡುವುದು, ಹೆಚ್ಚು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದು - ಇವು ಸ್ವಜನಪರ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಗುಣಲಕ್ಷಣ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು ಇಂದು ಅಪ್ರಸ್ತುತವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಜನರೆದುರು ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆ ನೀಡಲು ಸಂಕೋಚಪಡುವ, ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ನೀಡುದ ಗುಣವು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ವರ್ಗದ್ದು.

ಕಳೆದರ್ಧ ಶತಮಾನದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಪುಸ್ತಕ, ವಿಡಿಯೋ ಹಾಗೂ ಇತರೆ ಆರ್ಕೈವ್‌ಗಳನು ಗಮನಿಸಿ. ಸ್ವಜನಪರ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ('ಒಬ್ಬಳ್' ಎಂಬಂ ಮಾತೇ ಸ್ವಜನಪರ ಅರ್ಥಕೋಶದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣದು) ಕುರಿತ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರಕಟಣೆಗಿಂತ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದ ದಾಖಲೆ) ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಕಲಾವಿದನ/ಳ ಕುರಿತ ಒಂದು ಕ್ಯಾಟಲಾಗ್ ಸಹ ನಾಲ್ಕಾರು ಪಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಆರ್ಥಿಕ ಬೆಲೆಬಾಳುವಂತಹದ್ದು! ಹಾಗೂ ಸ್ವಜನಪರನಿಗಿಂತ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕರು ಹೆಚ್ಚು ಜನರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಭೌಗೋಳಿಕ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ತಲುಪಿರುವುದು ದಿಟ. ಇದೊಂದು ತೆರನಾದ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದವೂ ಹೌದು. ಜೊತೆಗೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕರಿಗೆ ದೊರೆತ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸ್ವೀಕೃತಿಯು (ಶೀಲಗೌಡ, ಪುಷ್ಪಮಾಲ ಮುಂತಾದವರಿಗೆ) ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸ್ವಜನಪರರಿಗೆ (ಉದಾಹರಣೆ: ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತ್) ದೊರಕಿಲ್ಲ. ಸ್ವಜನಪರರು ಕನಸೂ ಕಾಣಲೂ ಆಗದಿದ್ದ ಎತ್ತರವನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವು ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯ, ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲೇ ಮುಟ್ಟಿ ಬಂದದ್ದಾಗಿದೆ !

ಈ ಎರಡೂ ಮಾರ್ಗಗಳ ನಡುವೆ ಇಂತಹದ್ದೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟರೇಖೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಎಳೆದುಬಿಡುವುದು ಸರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಸಹ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಡಪದ್, ಎಂ.ಬಿ. ಪಾಟೀಲ್ ತರಹದವರು ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನುರಿತು, ಹೆಚ್ಚು ಅಮೂರ್ತ/ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ಪ್ರಚೋದಕ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದವರು. ಇಂತಹ ಮೂರನೆಯ ಕಲಾಸಮೂಹವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ 'ದ್ವಿಪಾತ್ರಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ' ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಕಲಿತು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಯೇ ಬೇರೆ, ಕೃತಕವಾಗಿ

ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡದ್ದೇ ಬೇರೆ. ಒಂದು 'ಆಜನ್ಮ ಶೈಲಿ' ಮತ್ತೊಂದು 'ಇಚ್ಛಿತ ಶೈಲಿ'.

ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯ ಕಲಾಕಾರರು ಸ್ವಾನುಭವದ ಶೈಲಿಗೇ ಶರಣು. ಇಚ್ಛಿತ ಶೈಲಿಯು ಇವರಿಗೆ ಕೃತಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ವಜನಪರ ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ಸ್ವಾನುಭವದ ಶೈಲಿಯು ನಿರಂತರ ಅಪನಂಬಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯಾದರೆ, ಇಚ್ಛಿತ ಶೈಲಿಯು ಮೊದಲನೆಯದರಿಂದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಬಿಡುಗಡೆಯ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜನರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿ ತಲುಪುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕವೆಂಬುದು ಸ್ವಜನಪರ ಪಂಗಡದ ಮೂಲಭೂತ ಇಚ್ಛೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕರು ಈ ವಿಷಯ ಕುರಿತು ಅಪಾರವಾದ ಮೌನ ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. '*ಹಲವು ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಬಲ್ಲ ಗಾರುಡಿಗ ಕಲಾಕಾರ*'ನೆಂದು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ಲಘು ಬರಹಗಳು ನಿಯತ ಕಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುವುದು ಇಂತಹವರ ಬಗ್ಗೆಯೇ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಬಿ. ಕೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸವರ್ಮರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಮೊದಲು ಸ್ವಜನಪಂಥವು ರೂಪು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತಾದರೂ , ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಾಲವು ಎರಡು ಪಂಥಗಳ ಸಮಾನಾಂತರ ಇರುವಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಸ್ವಜನಪರ ಕಲಾವಿದರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ವಸಾಹತೀಕರಣವು ರೂಢಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ರೂಢಿಸಿಕೊಟ್ಟ 'ಭಾರತೀಯತೆ" ಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಭಾಷಾಪ್ರೇರಿತ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗಡಿಯನ್ನೇ ರಾಷ್ಟ್ರವೆಂದು ಬಗೆದವರಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕೂಲ ವರ್ತನೆಯಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆ ಇದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನೋಡಿ :

ಅರ್ಧ ಶತಮಾನದ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪ ನವರು ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರೊಂದಿಗಿನ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ದಿಂದಾಗಿ, ಪ್ರಭುತ್ವದ ಆಶ್ರಯ ತೊರೆದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ದಿನಗಳವು. ಆಗ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಭುತ್ವದ ವಲಯದೊಳಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೂ, ಇತರ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ) ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೂ ತೀರಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಚಿತ್ರಣ, ವಸ್ತು ಚಿತ್ರಣ, ಸಂಯೋಜನೆಯ-ತನ್ಮೂಲಕ ದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ತಾರದ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಾಗಿ ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಯ ಕೃತಕ ಚಿತ್ರಗಳು, ಇವೇ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಕಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ಪರಿಣತಿ ಸಾಧಿಸುವುದು ಅತಿ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಒಂದು ಶಾಲೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಕಲಾಶಾಲೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಅಳವಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ, ಕವನ, ಕಾದಂಬರಿ, ಚುಟುಕು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಂರಚಿಸುವುದು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂದು ಆರಂಭಗೊಂಡ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಬಹುಪಾಲು ಪಠ್ಯಗಳ ಸಮಂಜಸತೆಯನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿದವರು ಕಡಿಮೆ. ''**ಸೃಜನ ಶೀಲಯನ್ನು ಕಲಿಸಲಾದೀತೆ? ಹಾಗೆ 'ಕಲಿತದ್ದು' ಸೃಜನಶೀಲ ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ?**'' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಆಳವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿ, ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಕರ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ದಶಕದ ನಂತರವೂ ಇದೆ !

ಕರ್ನಾಟಕದ ಸ್ವಜನಪರ ಕಲಾಕಾರರು ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಆಗಿ ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದನ್ನೇ 'ಆತ್ಯಂತಿಕ'ಎಂದು ನಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಸಿದ್ಧಿಯ ಕುರಿತಂತೆ ಅಪಾರ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಇರದಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತ್ ಹಾಗೂ ಎಂ.ಟಿ.ವಿ. ಆಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್/

ಅಕೆಡಮಿಕ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಸ್ವರೂಪದ ರಾಜಕಾರಣವೇ ಈ ರಿಯಲಿಸಂನ ಕಲಿಕೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಸಾಹತೀಕರಣಕ್ಕೊಳಗಾದವರ 'ತಮ್ಮತನ'ವನ್ನು ಚಿವುಟಿ ಹಾಕುವ ಶಕ್ತಿ ಇರಬಹುದೆಂಬ ಅನುಮಾನ ಅಂದಿನವರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ತಂತ್ರವಾಗಿ, ಎರಡೂ ಆಯ್ಕೆಯು ಅಕೆಡಮಿಸಂ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದಾಗ, ಐವತ್ತು ಹಾಗೂ ಅವರತ್ತರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡವರು ಬಹುಮಂದಿ. ಇದನ್ನು ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ-ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂ ಅನ್ನಬಹುದು. ಈ ಮುಗ್ಧ ಸ್ವೀಕರಣೆ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮುಗ್ಧತೆ ಮತ್ತೆಂದೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದಂತೆ ನಾಶಗೊಂಡಾಗ ಮೂಡಿಬಂದಂತಹ ನಿಸರ್ಗ, ವಸ್ತುಚಿತ್ರಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೃತಿಗಳ ಭೌತಿಕ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ತಡವರಿಕೆ, ಅನುಮಾನ ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಉಂಟಾದ ಕೈನಡುಕವಿದೆ. ದೇಶದೆಲ್ಲೆಲ್ಲೆಡೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಲೂ ಅವಶ್ಯಕವೆಂಬ ಸಂದೇಶ ಬಿತ್ತರಗೊಂಡಾಗ, ಮೊದಲೇ ಕಲಿತಿದ್ದ ಅಕೆಡಮಿಕ್ ರಿಯಲಿಸಂ ತಂತ್ರಗಳು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮಡಿಲ ಕೆಂಡವಾಗಿ ಬಿಸಿ ತಟ್ಟಿರಲೂ ಸಾಕು.

ಅದನ್ನು ಸುಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೊಡೆದು ಹಾಕಿಬಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ , ಆ ತಂತ್ರವು ವಂಶಾವಳಿಯಿಂದ ಬಂದಷ್ಟೇ ನಿಕಟವಾಗಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸುವುದು ಎಂಬ ಮಾತು ಒಂದು ಯಕ್ಷ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಿತು. ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ನಂದಲಾಲ್ ಬೋಸ್, ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧಿಯವರ ಆದೇಶಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ 'ಹರಿಪುರ ಭಿತ್ತಿಪತ್ರ'ಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸುವ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಆಯಿತೇ ವಿನಃ ಕಲೆಯನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಭಾವನೆಗೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಆರೋಗ್ಯಕರ, ಸಫಲ ತಂತ್ರಗಳು ಆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂದ್ರಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

ಹಾಗಾಗುವ ಮೊದಲೇ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಹೋದ್ದರಿಂದ, ಇದೇ ಉದ್ದೇಶದ ಸಫಲತೆಗಾಗಿ, ನಂತರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೃತಿಯ 'ವಿಷಯ'ದಲ್ಲಿ ಅದರ ಉಬ್ಬರವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಆಧುನಿಕ-ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು, ಕಲೆಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲೇ, ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದುದೇ ಅದರ ಛಿದ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ರವಿವರ್ಮನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದ ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಠಾಗೂರ್ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾಚಳವಳಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರವಿರ್ಮನನ್ನು ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿದ್ದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಏಕಶಿಲಾನಿರ್ಮಿತಿಯ ಛಿದ್ರೀತರಣಕ್ಕೊಂದು ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಉದಾಹರಣೆ!

ವಸಾಹತು ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿ ನಿಲ್ಲಲು ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು, ಒಂದು ಕಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ, ಅವೆರಡರ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿಬಿಡುವುದು ಒಂದು ಅಪರೂಪದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಲ್ಲಟ. ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹೌದಿದು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವಿದು.

ಕಲೆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯಾದಾಗ, ಶಾಲೆಯ ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧ ಕಲಿಕೆಯ ಹೊರೆಬಿದ್ದಾಗ, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಛದ್ಮವೇಷದ ಕವಚವಾಯ್ತು. ವಸಾಹತೀಕರಣ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಕೆಗೆ ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ನಟಿಸಿ, ಅದರೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಮಹತ್ತರ ಕೊಡುಗೆ ಈ ಸ್ವಜನಪರ ಕಲಾವಿದರದು. ಅಕೆಡಮಿಕ್ ಚಿತ್ರಣವು ಮುಂಬೈ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತ, ಮದ್ರಾಸುಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾಗ್ಯೂ

ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕಲಿತ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೇ ಆದ ಒಂದು ವರ್ಣಮೇಳ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು ಎಂಬುದು ಈ ಲೇಖನದ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಶೋಧನೆ ಇನ್ನೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆಯಿಂದ ಸಿಲಬಸ್ ಅನ್ನು ಮೆಕಾಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ ಮುಂಬೈ, ಕಲ್ಕತ್ತೆಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದವು.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಕರಣದ ಅಂತಃಸತ್ವದ ಕೃತಿರಚನೆಯನ್ನು ಬಹುಮಂದಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಶೈಲಿಗೆ ಎಂ.ಎ. ಚೆಟ್ಟಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾದರೆ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ. *ನನ್ನ ವಾದವಿರುವುದು ಈ ಇಬ್ಬರು ಕಲಾಕಾರರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವಸಾಹತು ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರಾನುಭವವನ್ನು ಆಂತರಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿರೋಧಿಸಿದರೆಂದು.* ಇದೇ ವಸಾಹತೀಕೃತರು ವಸಾಹತುಗಳ ಸೃಜನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುವಂತೆ ಛದ್ಮವೇಷ ಧರಿಸಿ, ಕೃತಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ, ಪ್ರತಿರೋಧದ ಸತ್ವವನ್ನು ಕೃತಿಯ 'ಒಳಗೇ' ನಿರ್ಮಿಸಿದರು.

ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತೆಂಬ ಮೊಟ್ಟೆಯ ಬಿಳಿಯ ವಸಾಹತು ಕವಚದ ಒಳಗಿನ ದೇಶೀ ಅನುಭವಗಳು ಹಳದಿ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ತಿರುಗುವಂತಹ ಛದ್ಮವೇಷವಿದು. ಎಂ.ಎ. ಚೆಟ್ಟಿ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಲಿಂಗಾಯಿತ ಪಂಗಡದ ಐತಿಹ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಕಥಾನಕ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದೊಂದು ಅನನ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ. ಎಲ್ಲಿಯ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಶೈಲಿ, ಎಲ್ಲಿಯ ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವರ ಸಾರಸತ್ವ! ಇಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರೇರಿತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಿತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರಗುಳಿಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಜಾತಿ-ಭಾಷೆಯ ಯಜಮಾನಿಕೆ ತೊಡೆದು ತನ್ನದೇ ದೃಶ್ಯಭಾಷಾ ಹಂದರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಹಿರಿಮೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಳೆದರ್ಧ ಶತಮಾನದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಇದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಸ್ವಜನಪರ ಕಲಾವಿದರ ಛದ್ಮವೇಷಧಾರಣೆಯ ಒಂದು ಮುಖ. ಈ 'ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಡಿಸೆಪ್ಷಿವಿಟಿ' ಬಹುಪಾಲು ವಸಾಹತೀಕರಣಕ್ಕೊಳಗಾದ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಸವಾಲನ್ನು ಹೇಗೆ ಒಡ್ಡಿದವೋ ಹಾಗೇ ಭಾರತವೂ ಭಾಷಾಧಾರಿತ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡನೆಗೊಂಡಾಗ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಸ್ಥಳೀಯ ಸ್ವಜನಪರ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾಕರರಿಗೂ ಸವಾಲಾದುದಿದೆ. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ 'ಆಂತರಿಕ ವಸಾಹತೀಕರಣ' ಎನ್ನಬಹುದು. 'ಸ್ಥಳೀಯತೆಯ' ಅನನ್ಯತೆಯ ರಕ್ಷಣೆಗೋಸುಗ ಮಾರುವೇಷ ಧರಿಸಿ, ಶಿಂಡ್ಲೆರನಂತೆ ನಾಝಿಗಳನ್ನು ಉಪಾಯವಾಗಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದಾಗ ಉದಿಸಿದ ಸವಾಲುಗಳು, ವಸಾಹತು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಜೀವನ, ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿ.

ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರಾಭಿಮಾನಿ ಜತನವನ್ನು ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಷಯಗಳಿಂದಾಗಿ. ಪ್ಲಾಸ್ಟರ್ ಆಫ್ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದ ಪುರಾಣದ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಬೆಂಗಾಲದ 'ಮೂಳೆರಹಿತ' ಶೈಲಿಯೂ ಇದೆ, ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ರವಿವರ್ಮನ ಪಥ್ಯವೂ ಇದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಗುರ್ತಿದೆ. ಈ ಮೂರೂ ಜನಪ್ರಿಯ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತದ್ವಿರುದ್ಧ ನೆಲೆಯಿಂದ ಘರ್ಷಣೆಗೊಳಗಾಗುವ ಲೋಕದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತವೆ. ವಸಾಹತು-ನ್ಯಾಷನಿಸಂ ಎರಡನ್ನೂ ಅಣಕಿಸುವ ಶೈಲಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ. *ಆದರೆ*

ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಬರಹಗಳು ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ಒಂದು ಕೆಟ್ಟ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಇವರ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ವಸಾಹತು ಸಂದರ್ಭದ 'ಸ್ಥಳೀಯ ಪುರಾಣಗಳು' ಮಾಯವಾಗಿವೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ನಿಸರ್ಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ದಾರ್ಶನಿಕ ನೋಟವಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಸ್ಥಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಇದು ಕರ್ನಾಟಕದ ನಿಸರ್ಗ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಸರಳೀಕರಣವೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೇ, ಕನ್ನಡದ್ದೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸ್ವಜನಪರ ಕಲಾವಿದರು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ, ಭೌಗೋಳಿಕ ಸಹಚರ್ಯೆಯನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಕಲಾಕಾರರು ನೀಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ, ಸ್ಥಳೀಯ ಅನುಭವದ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನಂತಹವರು ಇವೆರಡರ ಸಮೀಕರಣವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೃತಿ ಸರಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. **'ದಾರ್ಶನಿಕತೆಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ನೋಟ'ವು ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾವಿದರು ಗುಂಪುಗೂಡದೇ ಹೋದುದಕ್ಕೆ (ಚೋಳಮಂಡಲಂ, ಬೆಂಗಾಲ್ ಕಲಾಪಂಥ, ಪ್ರೋಗ್ರೆಸಿವ್ ಆರ್ಟ್ ಗ್ರೂಪಿನ ಕಲಾವಿದರಂತೆ) ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ** ನಿಲ್ಲಬಹುದು. ಅದೊಂದು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಕ್ರಮಣದ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹೌದು.

೨

ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ರುಮಾಲೆ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪ, ಎನ್. ಹನುಮಯ್ಯ, ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಮುಂತಾದವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸ್ವಜನಪರ ಅಥವ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅತೀವ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದೇನೂ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಎರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ತರಹದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುವಂತೆ ತೋರಿ ಬರುವುದು ನಿಜ. ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ರೂಪಾಕಾರಗಳನ್ನೇ ರೂಪಕವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಮೈಸೂರಿನ ರಾಜಾಶ್ರಯದಡಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಇತರೆಡೆ, ಅಧಿಕಾರದ ಹೊರಗಡೆ ಮೂಡಿಬಂದ ಕಲೆಗೂ ರೂಪಭೇದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಜಾಶ್ರಿತ ಕಲಾಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಧಿಕಾರದ ಒತ್ತಡವಿದ್ದಾಗಲೂ, ಅಧಿಕಾರದ ಹೊರಗಿನ ಕಲೆಗೆ ಸ್ವಜನಪರತೆಯು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಕೀಳರಿಮೆಯ ಆತಂಕವಿದ್ದರೂ (ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕರ ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, 'ಭೌಗೋಳಿಕತೆಯು ಸ್ಥಳೀಯ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದುದಾಗಿರ ಬಹುದು, ಎಂಬ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಮಾನದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು) ಇವೆರಡೂ ಒಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತ ಸೂಚಿಸಿದವು. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ನೈಜತೆಯನ್ನು ದೇಶೀ ಬಯಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಸರಳೀಕರಣದ ಅಪಾಯವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕೂಲವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದ್ದು – ಇದೇ ಆ ಒಮ್ಮತದ ಗುಣ. ***ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಹರಡಿದ್ದ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳೇ* ಈ ದ್ವಿದಳ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು.**

ಈ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳು ಛದ್ಮವೇಷ ಧಾರಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಉಂಟಾಯಿತು. ಮೈಸೂರು ಪೇಟ ಧರಿಸಿ, ಸೂಟುಬೂಟು ತೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಒಂದೊಮ್ಮೆ ವಿಫಲವಾಗಿದ್ದುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. *'ಸೂಟುಬೂಟು ಆಂಗ್ಲರ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಮುಕುಟದ ಸ್ಥಾನವನ್ನಲಂಕರಿಸಿರುವುದು ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಪೇಟ'* ಎಂದೊಂದು ಕ್ಷಣ ಸಮ್ಮತನವನ್ನು ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಬಯಸುವವರು ಸಂಭ್ರಮಿಸಿಯಾರು. ಆದರೆ ಈ ವೇಷಧಾರಣೆಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಶೋಧಿ

ಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಹೊಂದಿದ್ದವರು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದಿರಿಸು ಅದು. ಬೆಂಗಾಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹವರನ್ನು 'ಭದ್ರಲೋಕ್' ಅಥವ ಜಂಟಲ್‌ಮನ್‌ಗಳು ಅನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೊಲಾಜ್ ಗುಣ ಅಥವಾ ವಿದೂಷಕ ಗುಣ ಕಂಡುಬರುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವನೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯು ಒಂದು ಹಂತ ಮೇಲೇರಿದಾಗ ಈ ಉಡುಪನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಔನ್ನತ್ಯಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಮವಸ್ತ್ರವೂ ಆಗಿಹೋಯಿತು.

ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇಹ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಪೇಟ, ಸೂಟುಬೂಟು ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದು ಹೀಗೆ. ವಸಾಹತು ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ವಸಾಹತೀಕರಣವು ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಒಂದು ವಸ್ತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸಮೂಹವು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿ, ಅಂತರಂಗೀಕರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ವಸಾಹತು-ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ-ಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಮಾರುವೇಷದಡಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹೀಗೆ. ***ವಸಾಹತು ಕವಚವೆಂಬ ಸೂಟಿನೊಳಗೆ ಅಕ್ಷರಶಃ ಬಂಧಿಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಸ್ವಜನಪರ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಕಲಾವಿದರು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯೆಂಬ ಚಳವಳಿಯ ಆಗ್ರಹದಿಂದಾಗಿ ಭಾರತೀಯತೆಯ ಪೇಟ ಧರಿಸಿ, ಫೋಟೋಗೆ ನಗುಸೂಸಿದ್ದು ಅಂದಿನ ಕಲಾವಿದರ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೊಂದು ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವ ಸಂಕೇತ.*** ತೋರಿಕೆಗೆ ವಸಾಹತು-ರಾಷ್ಟ್ರೀಕರಣಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅದರೊಳಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ಒಡ್ಡಿದ್ದು ಹಾಗೂ ತನ್ಮೂಲಕ ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೇ, ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವಜನಪರರ ಕೊಡುಗೆ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿತ, ಮುಂಬೈ ಕಲಾಕಾರರ ಕೃತಿಗಳ ದಿವ್ಯ ಆದರೆ ಒಣ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯು, ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕಲಿತ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದು. ಇದನ್ನೊಂದು ಊನವೆಂದು ಭಾವಿಸುವವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿಪುಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಂಗಾಲ್ ಶಾಲೆಯ ಪಾಠಗಳನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿದ ಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲೆಯಲ್ಲೇ ಏಕತ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಪಂಡಿತರು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಣಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಸಡ್ಡೆಯಿಂದಲೂ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ***ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲಾಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದ ಸಹಜೀಕರಣದ ಫಲವಿದು.***

(ಅ) ದೆಹಲಿಯಂತಹ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದಿರುವುದರಿಂದ ಕ್ಷೀಣಗೊಂಡ ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವಕಾಶಗಳು,

(ಆ) ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡುವುದರಲ್ಲಿನ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ಅನಾಸಕ್ತತೆ-ಇತ್ಯಾದಿ ಒತ್ತಡಗಳು ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ,

(ಇ) ಈ ಬಗೆಯ ಮಾರುವೇಷದ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಉತ್ತೇಜಿಸಿದ್ದು, ಇಂತಹುದೇ ಸ್ಥಳೀಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳು ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷಾಧಾರಿತ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದು ಸಮಗ್ರ ಭಾರತದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

೨

೬೦ರ ದಶಕದ ನಂತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾನುಭವವು, ಇಲ್ಲಿನದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಮೃತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇಲ್ಲಿನ ಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೇ ಬಿಟ್ಟು (ಚಂದಮಾಮ ಇತ್ಯಾದಿ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳ, ಇಲಸ್ಟ್ರೇಷನ್‌ಗಳ ಸುಪರ್ದಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು) ಅವುಗಳನ್ನು ಎರಡನೆಯ ದರ್ಜೆಯದೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ, ಶಿಷ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸತೊಡಗಿತು. ಸ್ವಜನಪರ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ

ಭಿನ್ನಗೊಂಡಿದ್ದೇ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಇದು ಇನ್‌ಲ್ಯಾಕ್, ಗ್ರೀನ್‌ಶೀಲ್ಡ್, ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ವಾಲೆಸ್, ಶವರ್ಲಿಯರ್, ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟ ಮುಂತಾದ ದೃಶ್ಯಕಲಿಕೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಕಾಶ, ಶಿಷ್ಯವೇತನ ಹಾಗೂ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಾಜಕಾರಣದ ಪರಿಣಾಮವೂ ಹೌದು.

ಒಂದು ಸರಳ ಉದಾಹರಣೆನ್ನೇ ನೀಡಬಹುದಾದರೆ, ಗ್ರೀನ್‌ಶೀಲ್ಡ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಾಗಿ ಅಮೂರ್ತ ಕೃತಿಗಳ ಪಾರದರ್ಶಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಳಿಸಿದರೆ, ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ದಂಡ ವಿಧಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಗ್ರೀನ್‌ಶೀಲ್ಡ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದನ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಫಿಗರೇಟಿವ್ (ರೂಪಾತ್ಮಕ) ಕಲಾವಿದರ ಒಂದು ತಂಡವನ್ನೇ ಇಂತಹ ಶಿಷ್ಯವೇತನದ ಮೂಲಕ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆರ್ಥಿಕ ಲಾಭದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲಾದರೂ ಸಹ. ಇದಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಿಷ್ಟ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸವು ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ಆರ್ಥಿಕ ಅನುದಾನದ ಕೈ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಸಂಗ್ರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಸಾಕಿ ಸಲಹುವ ರಾಜಾಧಿಕಾರದ ಪಾತ್ರ ಮುಗಿದು, ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳ ಪ್ರಭುತ್ವ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡಿತು. ಒಬ್ಬ ಕಲಾ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಕ್ಯುರೇಶನ್ನಿನ ನೆಪವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ 'ಶೈಲೀಕರಣ'ದೊಳಗೆ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆರಂಭಗೊಂಡಿತು.

ಮೇಲಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ: ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ನಂತರದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಪರದೇಶೀ ಆಹಾರ ಹಾಗೂ 'ಭಾರತೀಯ ವಸ್ತು-ವಿಷಯ' ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದವು ಕ್ಲೀಷೆಯಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೆಂಗಳೂರು ರಾಜಕೀಯ ಕೇಂದ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕೇಂದ್ರವೂ ಆಗಿಹೋದಾಗ, 'ನಗರೀಕರಣ'ದ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಒಂದು ಪರಕೀಯ ಅಂಶವಾಗಿಯೇ ಕಲಾವಿದರ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ವಸಾಹತು ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮಾತ್ರ 'ನಮ್ಮತನ/ಸ್ಥಳೀಯತೆಯನ್ನು' ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಒತ್ತಡ ಹೇರುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಈ ನಗರೀಕರಣವೂ ಅದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರವು ಜಾತಿ, ಭಾಷೆ, ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಮಿನಿ ಭಾರತವಾಗಿ ಬೆಳೆದುದೇ ಕಾರಣ.

ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ಸೌಕರ್ಯವು ಕಲೆಗೆ ದಕ್ಕದೇ ಹೋದುದು ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣ. **'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬುದು ಇರುವಂತೆ 'ಕನ್ನಡ ಕಲೆ' ಎಂಬುದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯ ಇದೆಯೇ?** ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಆತ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರವೂ ಪೂರಕವಾಗುವ ಮತ್ತು ಆತನ ಹಿನ್ನಲೆಯೂ ಆತನನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಸೌಕರ್ಯವನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರವು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. 'ನಾವು ನಾಲ್ವರು' (೧೯೬೪-೬೭), 'ಸಂಯೋಜಿತ' (೧೯೭೮ರಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ) ಕಲಾಗುಂಪುಗಳು ಹಾಗೂ ಕಲಾಮಂದಿರ, ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ಮತ್ತು ಕೆನ್ ಕಲಾಶಾಲೆಗಳಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ***ಕಲೆಯ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಧ್ರುವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದುವು.*** ಕಲೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖವನ್ನು ಗೌಣಗೊಳಿಸಿದ ಈ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಕಲೆಯ 'ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೇ' ಮತ್ತು 'ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾತ್ರ'ವೇ.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಗಳು ಸಂವೃದ್ಧಿಯಾದಂತೆ ಅದರ ರೂಪುರೇಷೆಯೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಸ್ವಜನಪರ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸಮಾನ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾಗಿನ ಮಾತೇ ಬೇರೆ. ಸ್ವಜನಪರತೆಯು ಕಲೆಯ ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದ ನಿರಾಕರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಎದುರಿಸಿದಂತೆಲ್ಲಾ,

ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದು ಉಪವಿಭಾಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯ ಏಕೀಕೃತ ಗುಣವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಗರೀಕರಣದ ಗುಣ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಗರೀಕರಣವನ್ನು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಕಲಾವಿದರು: ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರ್, ಕೆ.ಟಿ. ಶಿವಪ್ರಸಾದ್ ಹಾಗೂ ಎಸ್.ಜಿ. ವಾಸುದೇವ್. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರಹಿತ ನಗರೀಕರಣದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದರ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯ ಗುಣವನ್ನು ಈ ಮೂವರ ಭಿನ್ನ ಕೃತಿಗಳು ಆಧರಿಸಿದರೆ, ಯೂಸುಫ್ ಅರಕ್ಕಲ್ ಇದೇ ನಗರೀಕರಣದ ವೈಪರೀತ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಖಾಲೀತನದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ೧೯೯೦ರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕದವರೆಗೂ ಮೂಡಿಬರುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ನಗರೀಕರಣಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ವಿಡಿಯೊ ಕಲೆ, ಇನ್‌ಸ್ಟಲೇಷನ್, ಅಸಂಬ್ಲೇಜ್, ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್‌ಗಳಿಗೆ ನಗರೀಕರಣವೆಂಬುದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂದು ಸ್ಥಳವಲ್ಲ. ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರವೇ ಇವುಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೋದದ್ದು ಈಗ ಇತಿಹಾಸ. ಪುಷ್ಪಮಾಲ ಕ್ಯುರೇಟ್ ಮಾಡಿದ 'ಸ್ಥಳಪುರಾಣಗಳು', ಸುರೇಖರ 'ನಗರ ನಾಯಕಿಯರೊಂದಿಗೊಂದು ಸಂವಾದ', ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪೂದರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಗರೀಕರಣವು ಒಂದು **ಅಂತರಂಗದ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆಯೇ** ಹೊರತು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯಾ ಭೌಗೋಳಿಕ ಪ್ರದೇಶವಲ್ಲ!

೬೦ರ ಹಾಗೂ ೮೦ರ ದಶಕದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾನುಭವವು ನಗರೀಕರಣದ ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಕೇವಲ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಅನುಭವವನ್ನಲ್ಲದೆ ಬರೋಡಾ, ಕಲ್ಕತ್ತ, ಮುಂಬೈ, ಮದ್ರಾಸಿನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅಂತರಂಗೀಕರಿಸುವ ಛಾತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಯುವ ಕಲಾವಿದರು ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿದರು. **ರೂಪಕವೊಂದನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಕಾರ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ವಿವರ ಅಂತರ್ಧಾನವಾಯಿತು.** ಅಂದರೆ ಚಿತ್ರದೊಳಗಿನ ಸ್ಥಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಅಥವ ಯಾವುದನ್ನು ಜಾನ್ ಬರ್ಜರ್ 'ನಿಸರ್ಗದ ವಿಳಾಸ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೋ ಆ ವಿಳಾಸದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಮಾಯವಾಯಿತು. ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯೆಂಬುದು ಗ್ಯಾಲರಿಗಳ ವ್ಯಾಪಾರೀಕರಣದಿಂದ, ಆರ್ಥಿಕ ಸೌಲಭ್ಯದಿಂದ ಹಾಗೂ ಅದು ತನಗೆ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ/ಕಲಾವಿದೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು, ಮಡುಗಟ್ಟಿವ ಸ್ಥಿತಿ ತಲುಪಿತ್ತು. ಮುಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಬಹುದಾದರೆ ***ಕಲಾವಿದ/ದೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಲೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆಕಾರಗಳು, ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿಹೋಯಿತು.***

ಫಾರ್ಮ್ ಮತ್ತು ಕಂಟೆಂಟ್ ಅನ್ನು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸ ಲಾಗದಂತೆ ಏಕೀಕೃತಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣಲಕ್ಷಣವಿದು. ಇದನ್ನು ಝೆನ್ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಝೆನ್‌ನ ಕಲಿಕೆಯೆಂದರೆ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ಈ ದಡದಿಂದ ಆ ದಡ ಸೇರುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಪ್ರಯಾಣ ಕೈಗೊಂಡ ಭಿಕ್ಷುವೊಬ್ಬ, ಆ ದಡ ತಲುಪಿದ ನಂತರ ಹಿಂತಿರುಗಿ ನೋಡಿದನಂತೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆ ದಡ ಮತ್ತು ಈ ದಡವೆಂಬ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇರಲಿಲ್ಲ, ಮಧ್ಯೆ ನದಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲವಂತೆ ! *ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕ ದೃಶ್ಯ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ರೂಪ ಆಕಾರಗಳು ವಸಾಹತು ಮತ್ತು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಮಾರ್ಪಾಡುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ನವ-ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ತಂತ್ರ ಗಾರಿಕೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಕಾರವೆಂಬ ದಡಗಳ ನಡುವೆ, ಎರಡೂ ಕಡೆ ಹೊರಟವರು, ಅಂತಿಮ ಗುರಿ ತಲುಪಿದಾಗ,* ***ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಕಾರಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂಬ ಭಿನ್ನತೆಯೆ ಮಾಯವಾಗಿತ್ತು.***

ಸಂಗ್ರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಭಾರತವು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಂಡ ಕಾಲಕ್ಕೆ 'ಸ್ವಜನಪರ' ಹಾಗೂ 'ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ' ಎಂಬ ಎರಡು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವಜನಪರತೆಗೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಬೆಂಬಲ ದೊರಕಿದರೆ, ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಒಂದು ರಾಜಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಅಂತರವಿತ್ತು. ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ, ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವು 'ಕಲಾಸಂವಹನದ ರಾಜಕಾರಣದ 'ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾದದ್ದು. *ಕಲಾವಿದರನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅದಲ್ಲ ಇದು ಎಂದು ಈ ಎರಡೂ ಪಂಗಡಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.* ಅವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುದು. ಇವೆರಡೂ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ವಸಾಹತು ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾರುವೇಷದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿ, ಅದರೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿರೋಧ ಒಡ್ಡಿದವು ಈ ಸ್ವಜನಪರ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮಗಳು. 'ಪರದೇಶೀ ಮಾಧ್ಯಮ, ಸ್ವದೇಶೀ ವಿಷಯ' ಎಂಬ ಸರಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಕ್ರಮೇಣ, ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದ ಸುಮಾರಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ವಿಷಯ ಎರಡನ್ನೂ ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಲಾಗದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿತು. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಹಾಗೂ ಉಪ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ (ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್) ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಈಗ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ **ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕಾದ** ತುರ್ತಿನ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ *'ಏಕೀಕೃತ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ' ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಲತಾಯಿ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತ, ಸರಳೀಕರಣದ ಶೂಲಕ್ಕೆ ಎದೆಯೊಡ್ಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಇಂದಿನ ಕರ್ನಾಟಕದ* ಎಕಲೆಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ದಲಿತ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಸ್ತ್ರೀವಾದ ಉಪ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮುಂತಾದ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ರೂಪ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಈ ತರಹದ ಸರಳೀಕರಣವನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಹಾಗೂ ತನ್ಮೂಲಕ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಛಾತಿಯಿದೆ.

(ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರೆನಾಯಸಾನ್ಸ್ ಗ್ಯಾಲರಿಗಾಗಿ ಬರೆದ '50 Years of Karnataka Art- a glimpse' ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕ್ಯಾಟಲಾಗ್‌ನ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ, ೧೯೯೭)



ಕರ್ನಾಟಕ
ಲಲಿತಕಲಾ
ಅಕಾಡೆಮಿ

Karnataka Lalitakala Academy